بين الرسالة والقصيدة!...

فادية غيبور

الحبيب الغالي سميح..

هزتني رسالتك الرائعة.. القادمة من هناك، حيث تُعلمُنا الأيدي الصغيرة مبادئ القراءة والكتابة بعدما تحوّلنا جميعاً إلى أمّيين.. واخجلة الشعر يا سميح، من هؤلاء الأنبياء الذين كسروا بحجارتهم زُجاج أبجدياتنا.. واغتصبونا حرفاً حرفاً.. وكلمة كلمة.. وحوّلوا دواويننا إلى أحذية عتيقة... وشعراءَنا إلى بغايا...

صدّقني يا سميح، إنني أشعر بالخجل أمام هؤلاء المبدعين الذين أقالونا جميعاً، كتّاباً، وشعراء، ومفكرين، ومنظرين، ومنافقين، ومنجّرين، واستلموا السلطة.

نحن ملوك مخلوعون.. والملوك الحقيقيون هم هذه السلالة الفلسطينية الطالعة من رحم الحجر.. نحن ملوك "الكوتشينة".. الذين يمضغون القات.. ويمضغون لحم النساء بالجملة.. ولحم الشعوب بالجملة.. ويغتالون القصائد بالجملة..

نحن ملوك بنيعفسان الذين دخلوا الحروب بالطرابيش الحمراء.. والسراويل المقصّبة. وسماورات الشاي.. حتى غرقوا جميعاً في مياه الدردنيل..

نحن "الأنتينات" المرفوعة.. لا السيوف المرفوعة.. من المحيط إلى الخليج...

نتوضأ بالأكاذيب.. ونمتطي خيولنا الإعلامية والديماغوجية والإيدولوجية.. على جميع الموجات الطويلة.. والقصيرة.. والـ..

أنا لم أكتب في الحقيقة شيئاً.. فقصيدتي "أطفال الحجارة" ليست سوى محاولة صغيرة لملامسة قامات هؤلاء الأنبياء.. فليعذروني، إذا لم أكن على مستوى نبوّتهم...

أخوك.. نزار قباني

جنيف ١٩٨٨/١/١٦

هذه الرسالة القصيدة نشرت في بعض الصحف العربية وعلى صفحات الشبكة الألكترونية منذ أشهر بمناسبة الاحتفاء بالذكرى العاشرة لرحيل الشاعر الكبير نزار قباني؛ وقد احتفظت بها في حينها إعجاباً بها؛ ولست أدري ما الذي جعلني أعود إليها اليوم وأبدأ الكتابة من خلالها..

ربما لأن هذه الرسالة تجاوزت الرسائل المألوفة شكلاً ومضموناً .. و ربما لأنها تذكرني بتلك الرسائل التي كنا نتبادلها في زمن ورقي أقل؛ فنبوح للورق بأسرارنا ونحاول أن نكتب قلوبنا وأفكارنا على الورق الأبيض الدافئ الذي احتضن مشاعرنا الأولى وقراءاتنا

الأولى.. ونبضات قلوبنا البريئة.. وكان صديقنا الأول في الحياة.. نقرأ ما استطعنا من صفحاته المغزولة قصيدة أو قصة أو.. نسكب على بياضه بوح قلوبنا الصغيرة.. فإذا بالرسالة مقالة اجتماعية.. أو أدبية أو سياسية.. وإذا بنا بعد عقود من الزمن نعود إليها فنرى أنفسنا بين الكلمات القديمة التي ما تزال تمارس رقصها وجنونها فوق السطور المرتبة باهتمام.. إنها دفاتر القلب القديمة..

أما رسالة نزار قباني التي أوردتها كاملة فهي حكاية بذاتها.. كيف لا تكون وهي موجهة إلى واحد من أهم شعراء المقاومة الفلسطينية.. إلى سميح القاسم.

تبدو الرسالة رداً على رسالة موجهة إلى شاعر الياسمين من سميح القاسم كتابياً أو شفوياً لتعبر عن إعجاب سميح وتقديره لقصيدة نزار قباني التي يمجد من خلالها أطفال الحجارة والتي كانت ضمن مختاراتنا في كتاب الجيب الخاص بنزار قباني..

إنها رسالة قصيدة.. وهذه القصيدة تبوح بالثورة المتأججة في صدر الشاعر وترسم في أمداء الذاكرة خارطة فلسطين متيحة لأطفالها فرصة الدفاع عن روحها وتاريخها وأرضها والوقوف بوجه الجنود الصهاينة المدججين بالحقد والسلاح ورميهم بالحجارة .. حجارة الأرض الفلسطينية لا فرق كان ذلك باليد أو بالمقلاع..

وهذه الرسالة القصيدة تؤكد حدّ الإيمان أن ما قام وما يقوم به أطفال فلسطين أكبر وأهم من جميع القصائد لأن الفعل الحقيقي أهم من تمجيد الفعل شعراً أو نثراً.. ومن يسمع ما قاله ويقوله أطفال غزة على شاشات الفضائيات العربية في أثناء اقتراف المجزرة الأخيرة في غزة وبعدها يدرك تماماً أن الشاعر نزار قباني كان منصفاً بتواضع جميل.. إن أطفال فلسطين هم المستقبل.. وجميع القصائد لا تحسن اليوم وصف آلام طفلة فقدت بيتها وأسرتها وساقيها أو عينيها في غارة من غارات الصهاينة على غزة.

يقول نزار قباني: (فقصيدتي "أطفال الحجارة" ليست سوى محاولة صغيرة لملامسة قامات هؤلاء "الأنبياء".. "والملوك الحقيقيون هم هذه السلالة الفلسطينية الطالعة من رحم الحجر) ويتوجب على الأديب العربيّ اليوم أن يمحو أميته ويتعلم من هذه السلالة.. عليه أن ينتج أدباً مميزاً يرفعه سيفاً بوجه الظلم والغدر والقتل والتدمير؛ وألا يكون مجرد أنتين مرفوع في الهواء الفارغ.. الممتد من المحيط إلى الخليج على حد تعبير الشاعر نزار قباني..

نحن الآن بحاجة إلى الكلام المجدي بعيداً عن الهذر والثرثرة.. وبحاجة إلى الكتابة الجادة التي تحلل الأحداث بدءاً من العمق وتؤرّخ ما حدث بصيغة جديدة بعيداً عن الانفعال المباشر الذي أنتج كمّاً هائلاً من الشعر والنثر يفتقد بعضه إن لم أقل معظمه إلى مقومات الاستمرار والبقاء..

إن حكاية غزة لمّا تنته ولا أظنها تنتهي في وقت قريب.. فقد أثبتت الأيام أن تلك المؤتمرات التي انعقدت بصيغ وبمسميات مختلفة لم تستطع أن تغير في واقع أهلنا وإخواننا في فلسطين شيئاً؛ وأنّ المقاومة وحدها قادرة على إنجاز التغيير.. وحدها المقاومة جديرة بكتابة التاريخ....

ولنا في هذا المجال ينبوعان عظيمان: المقاومة اللبنانية المنتصرة بجدارة صيف ٢٠٠٦ والمقاومة الفلسطينية المنتصرة في غزة على الرغم من الدماء والدمار والقتل في شتاء

٢٠٠٨-٢٠٠٩م.

فلنتحرك باتجاه هذين الينبوعين.. ولنؤرّخ للأطفال جراحهم المقدسة.. ولنؤرخ للدماء قصائدها.. فقصائد الدماء في معارك الحرية وحدها جديرة بدخول صفحات تاريخ الأمم..

والسلام على أطفال غزة.. ينهضون من الدماء والدمار ليرسموا مستقبلاً جديداً.. سلام على أمهاتهم وآبائهم وإخوانهم وهم يرفلون بحلل الشهادة المحناة دماً وعطراً..

سلام عليهم ينهضون من كلّ رماد أكثر اشتعالاً وتوهجاً.. وسلام على الشعر عندما يكتب التاريخ ويبشر بالمستقبل.

❑❑

دور الأدباء والكتاب في مواجهة الأزمات والنكبات

د. حسين جمعة

- مقدمة:

يحاول الإبداع أن يُجمّل الحياة أو يصنع حياة أحلى من الخيال، وإلا فيمكنه أن يصورها بحلوها ومرها... فالنص الإبداعي يمتد في بعدي الزمان والمكان ليتشكل فناً موازياً للواقع الذاتي والموضوعي... أي إن الأنساق الخارجية تدخل إلى الذات المبدعة الداخلية لتنصهر بقوة الاستجابة للانفعال والحساسية المرهفة والرؤى الكامنة في الذهن... ولتصبح تجربة إبداعية ذات قيمة مميزة لصاحبها؛ وليصبح النص الإبداعي نتاجاً لدوافع عِدّة...

وفي صميم ذلك يشتمل النص أسراراً شتى تحتاج إلى تفكيكها وتحليلها في إطار المرجعيات التي تعتمدها ثقافياً واجتماعياً وسياسياً وفنياً و... فالنص مخزون لرؤية ثقافية فكرية، وتعبير عن شعور عالٍ بالدوافع الخارجية والموضوعية... وهذا كله يضع الكتاب والأدباء أمام رسالتهم... فإذا اختار إنسان ما، أو دولة ما الدم والقتل والتدمير والتهجير، ورجع كل منهما إلى عصور وحشية وبهيمية، وشاعت مفاهيم الغابة كان على الكتاب والأدباء أن يرسموا صورة مقززة لذلك كله. فالمبدعون يمكنهم أن يسموا بالروح الإنسانية إلى الطهر والنقاء والإخاء... ويمكنهم أن ينتشلوا القاتل المجرم الأحمق من جنونه ومن انتكاسته إلى بهيميته الأولى.

أما إذا فرض القتل على الإنسان فلا بد له من أن يدافع عن وجوده وحياته، ويصبح المرء ملزماً حينذاك بالمجابهة، لأن الدم الشريف النقي يقاوم الدم القبيح الملوث بالشر والفساد والإفساد.

وهنا يغدو الدم المسفوح من الأحرار والشرفاء مثار إبداع للحرية والكرامة، ومثار رسالة للأدباء والكتاب تعنيهم قبل غيرهم لأنهم يمثلون ضمير الوطن والأمة، ويؤصلون قيم الانتماء والأخلاق في مجتمعاتهم...،

ومن ثم فعلاقة الأدباء والكتاب بالنكبات والأزمات التي تواجه وجودهم وحياتهم وهويتهم ومقدساتهم وثقافتهم وتراثهم ليست علاقة طارئة أو جديدة؛ وإنما هي علاقة متجذرة في التاريخ والحياة؛ وهي رسالة خلقية وجمالية ضد كل أشكال القبح والشر؛ وبخاصة إذا كانت في مواجهة المحتل الغاصب والطامع في خيرات هذه الأمة قديماً وحديثاً أي إن رسالة الأدباء والكتاب تتجاوز الفردية الذاتية، والجزئيات التفصيلية التي يعتمدها السياسي ومصالحه الضيقة والمحدودة وإن وقع بعض الكتاب والمثقفين من الصف الأول في حالة التردد أو الصمت إذا كانت الأزمة خطيرة وعاصفة كما حدث في غزة أخيراً. أو سقط عدد منهم في الانحراف والإعراض والتبعية و... وهذا وذاك لا يغير رسالة الأديب الملتزم بقضايا مجتمعه أو وطنه وأمته؛ مدافعاً عنها مهما تعرض للعزلة أو النفي أو السجن، أو التعذيب أو القهر والإذلال، أو القتل...

وهذا ما سينهض به البحث بدءاً من تجلية

المفاهيم، ومروراً بإيضاح أنواع الأزمات والنكبات وطبيعة مواجهتها وانتهاء بتقديمنا غزة أنموذجاً لطبيعة المواجهة ووظيفتها.

١ـ مفاهيم: النكبة والنكسة والأزمة

كثرت المصطلحات الفكرية والسياسية والعسكرية في أيامنا هذه؛ منها ما اتخذ دلالات وأبعاداً جديدة لم تكن لها في معناها الأول؛ ومنها ما ظل متصلاً بالمعنى الأصلي.

ولعل من سوء طالعنا أننا نعيش في عصر تبدل المفاهيم؛ أو تزييفها بكل وعي... نحن الجيل الذي تجرع الأزمات والنكبات والنكسات بكل أشكالها... فنحن عشنا على قصص اغتصاب فلسطين، ونكبة أهلها عام (١٩٤٨م) ومن ثم عشنا أحداثاً متصلة بها؛ في وقت تعاني منه الأمة العربية من التمزق والتخلف والجهل... وهذا يعني أن مواجهة الكتاب والأدباء للمآسي والمصائب تمثلت بأزمات شتى ونكبات تلو النكبات ما جعلهم مسكونين بالمفاهيم الخلقية والأدبية والفكرية و... محاولين استيعابها من جهة، ومجابهتها سلوكاً ووعياً من جهة أخرى... لهذا كان علينا أن نبرز مفهوم النكبة وارتباط النكسة بها، ثم مفهوم الأزمة كونها المفهوم الأشمل.

فالنكبة: المصيبة، وأصاب الدهر الإنسان بنكبة ونكبات ونكوب، ونكّب، أي أصابته حوادثه بالنوازل الضارة؛ والهلاك المبير.

والنكباء: كل ريح، أو هي ريح بين ريحين... وهي تهلك المال، وتحبس القطر... ونكباء الشمال باردة جامدة تأتي على الحرث والضرع؛ ونكباء الجنوب حارة قاتلة تتناوح فيها الأصوات. (انظر لسان العرب: نكب)

لهذا كله أدركنا سبب تسمية أحداث عام (١٩٤٨م) بين الصهاينة والعرب بالنكبة... إذ نكب العرب بصراعهم مع الصهاينة بمصائب كثيرة وكثر التناوح والبكاء والعويل لخسارتهم... ولم ينحصر مفهوم النكبة بالهزيمة العسكرية لذلك العام، وإنما اتخذت أبعاداً دلالية عامة في الاقتصاد والاجتماع والتعليم... وصارت جملة (نحن منكوبون بكذا وكذا) أي مبتلون ومصابون مشهورة على كل لسان...

فنحن منكوبون بأزمة النفاق والادّعاء، والكذب والشطارة و... ومنكوبون بضياع الهوية، والخصوصية الثقافية... فالنكبات في حياتنا غدت معضلة كبرى تقلب كل شيء رأساً على عقب...

ولهذا كله فالنكبة أكثر اتساعاً في الدلالة، وأعلى مقاماً في التأثير من النكسة؛ فإذا كانت النكبة خيبة ومرارة وهلاكاً في مجالات كثيرة فإن النكسة تنحصر في مجالات دون مجالات، علماً أنها ذلٌّ وصغار واستهزاء وضعف للأفراد والدول ، وفي اللغة نكس الإنسان رأسه إذا طأطأه من الذل والهوان، وعليه قوله تعالى: •ناكسو رؤوسهم عند ربهم• (السجدة: ١٢/٣٢)... أي مائلو الرأس ومطرقوه خزياً وحياءً وندماً. لذا أراد العرب أن يقللوا من شأن هزيمتهم عام (١٩٦٧م) مع الكيان الصهيوني فسموها نكسة. وشاع هذا الاصطلاح في المواجهة العسكرية التي أدت إلى تلك الهزيمة حتى صارت علماً لها فنقول نكسة (١٩٦٧م)) أو انتكاسة... ولكن هذا لا يعني أن المصطلح اقتصر على هذا المعنى، فهو مصطلح شائع في مجال الطب، إذا ساءت حالة المريض، فنقول انتكس انتكاسة، ونكس نكسة...

أما الأزمة ـ مفرد الأزمات ـ فهي ذات دلالات كثيرة كلها تدل على الشدة والقحط والجدب والاستئصال والمصيبة مثلها مثل النكبة؛ وأعظم ... وقال العرب: أزمتهم السنة أزْماً وأزمة، أي تتابعت في شدتها حتى استأصلتهم... والأزمة، ـ أيضاً ـ من الأزْم، وهو المكان الضيّق بين جبلين والمأزِم: المضيق، والمأزوم: (اسم مفعول)... (اللسان أزم)

ولعل هذه الدلائل لا تغترب في طبيعتها ووظيفتها عما يدل عليه معنى الأزمة في

الاستعمال المعاصر، ولكنه يتناوب بين الدلالة الحسية والدلالة المعنوية في الإطار الذاتي والفكري والسياسي والاجتماعي... فنقول هو مصاب بأزمة نفسية أو سياسية أو... أي شدة وضيق وتشويه وإلغاء؛ و... والأزمات تتنوع وتتلون، تصغر وتكبر، تدوم وتزول؛ أي قد تكون آنية أو مؤقتة تستشري في مجال ما على الصعيد الداخلي والخارجي وقد تكون دائمة... وهذا ما يمكن أن نشير إليه فيما يأتي.

٢ـ أنواع الأزمات والنكبات

الأدب الذي يواجه الأزمات والنكبات ـ أياً كان نوعها ـ أدب إنساني يؤكد الانتماء الأصيل للأديب، ويثبت قيمة الهوية المميزة لطبيعة الشعوب المؤسسة على القيم الخلقية وكراهيتها لنزعة الشر التي تنتاب النفوس الضعيفة والمريضة. وفي ضوء ذلك فالأزمات أو النكبات ذات اتجاهات وأنواع شتى في حدتها ووطأتها وعمق تأثيرها في حياة الأفراد والمجتمعات والدول، فعلى الصعيد الداخلي هناك أزمات كثيرة مثل (أزمة الأمية، وأزمة التعليم، والثقافة... وأزمة التخلف، وأزمة الحرية، وأزمة العدالة، و.... وأزمة الإعلام، وأزمة المياه، وأزمة التلوث، وأزمة العمران، وأزمة الغاز، و... وأزمة الأسعار، وأزمة توزيع الثروة، والأزمة المالية، وأزمة البطالة، وأزمة العمالة، وأزمة التهريب، وأزمة الفساد، والأزمة الصحية و... وهناك أزمة محلية، وأخرى عربية، وأزمة دولية، و... وما يقع في مكان ما من أزمات قد لا يقع في مكان آخر كأزمة العمالة في الخليج ـ مثلاً ـ.

ومن ثم فإن الإحباطات التي تصيب الأدباء والكتاب من أزمة ما تحدث هنا أو هناك كثيرة.. تصل إلى حدّ الاضطراب النفسي والفكري، ما يؤدي بهم إلى حالة من الاستلاب ـ أحياناً ـ والانعزال، مؤثرين السلامة... ولكن هذا ليس قاعدة فقد تصدى بعضهم لمعالجة عدد منها كما يحدث في حالة الكتابة عن الفساد كالرشوة وسوء توزيع الثروة،... إذ نسمع أصواتاً عالية تصرخ في وجه الفاسدين والمفسدين، أو تصرخ في وجه الظلم والاستبداد والقهر، ولو انتهى بها الأمر إلى السجن أو النفي أو..

ولاشيء أدل على هذا من صرخة عبد السلام حبيب في وجه الخونة؛ والفاسدين:

الويل لك
ياخائن الشعب الجريح
لن أستريح
حتى تموت... سأقتلك
باسم الوطن
باسم الجراح الراعفة
باسم الجموع الزاحفة
سأقتلك

وينبثق صراخ الأديب في وجه الفساد بكل ألوانه من عشقه العظيم للوطن الجميل الذي يستحق التضحية بالغالي والرخيص، كما فداه أولئك الشهداء الأبرار... ومن ثم تغدو الأزمة النفسية أشد مرارة على لسان كل أديب ملتزم بالجمال والصلاح والتقدم والتطور.

ويعد الشاعر الراحل محمد الماغوط واحداً من الأدباء المتقدمين في هذا المجال؛ حين راح يجرّب على تشكيل قصيدة الرؤيا الحُبلى بالأفكار السياسية والاجتماعية؛ دون أن ينسى لغة الإثارة والإدهاش في العلامات اللغوية المحمولة على رؤى فكرية سياسية واجتماعية يتداولها العامة قبل الخاصة، وربما بلغتهم أحياناً، ولا شيء أدل على هذا من قوله الذي يعبر عن رؤية الأمل بالحرية؛ ومنه:

فأنا أسهر كثيراً يا أبي
أنا لاأنام
حياتي سواد وعبودية وانتظار
فأعطني طفولتي
وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز
لأعطيك دموعي وحبيبتي وأشعاري

أما الشاعرة فادية غيبور فقد عبّرت بمزيد من رهافة الحس عن أزمات شتى حين تحدثت عن شهيد ضحى بنفسه ليعيش وطنه سيّداً حراً، يسعى أبناؤه إلى بنائه وطناً من أحسن الأوطان. ثم تخيلت هذا الشهيد يعود ليرى وطنه؛ فإذا به وطن غير الوطن الذي عاش فيه؛ إذ صار أكثر شقاء وبؤساً، وفقراً وجهلاً، لأن اللصوص والمرتشين والفاسدين عاثوا فيه دماراً؛ فما كان إلا أن يعود حزيناً باكياً، إذ قالت في قصيدتها (الشهيد):

لم يكنْ يحمل ورداً يومَ عادْ
كانَ في كفيهِ نارٌ ودخانٌ ورمادْ
وأغانٍ شاحبة
وعلى عشبِ ذراعيه تقاسيمُ حدادْ
وحكاياتُ البلاد الطيبة
لم يكنْ يحملُ ورداً
فهْوَ وردُ الأرض في هذا السّوادْ

***

حدّثوه عن قلوبٍ ماتت الأحلامُ فيها
عن عيونٍ فاتناتٍ لم تجدْ من يفتديها
عن غيوم مُثقلاتٍ بينابيعَ وألوان غلالٍ
لم تجدْ من يرتديها
حدّثوه عن عصافيرَ وأطفالٍ جياع
عن قرى تخلعُ قمّ خان البراري
ثمّ تذوي ألماً من ساكنيها
حدّثوه عن حدودٍ مستعاره
عن جوازاتِ سفرْ
حدّثوه عن لصوصٍ ورعاةٍ
سرقوا ضَوْءَ القمرْ
حملَ العائدُ عينيهِ بعيداً...
وبكى..
ثمّ بكى..
وتوارى ذات يأسٍ

بينَ أشجار المطرْ

فالشاعرة مارست الكتابة الجمالية في صميم الرسالة التي تنبع من عملية الهدم والبناء لقضية من أهم القضايا التي يتعرض لها الوطن. ومن هنا ندرك أن النص الجيد يبرز نفسه في قوة حضوره المعبّر عن الانحياز إلى قضية الحرية والحق والتقدم والارتقاء... وفي صميم ذلك فإن الكاتب بما يملكه من ذائقة أدبية وحساسية مرهفة، ووعي متوفز يبصر ما لا يبصره غيره، ما يجعله يصوغ المألوف بطريقة غير مألوفة؛ إمعاناً في الفرادة والإثارة... وهو ما حرصت عليه الشاعرة فادية غيبور في قصيدتها السابقة.

وقد يتخذ الكلام عند أدباء آخرين وسائل شتى في مواجهة ذلك كأزمة اضطهاد المرأة – مثلاً – وطالما تناولها الأدباء قديماً وحديثاً.

ويعبر الأدباء والكتاب في معالجة ذلك عن صوت الشعور بفقدان العدالة والمساواة... حتى غدت الأزمة الاجتماعية ثم السياسية من أكثر ما تردد على ألسنتهم... على حين نجد الأدباء – غالباً – يبتعدون عن معالجة أزمات أخرى كالأزمة المالية التي تواجه العالم اليوم؛ إذ اقتصرت مواجهتها على المحللين الاقتصاديين وبيان مؤثراتها الاجتماعية والسياسية والثقافية....

فالكتاب الشرفاء يقفون – اليوم – في مجتمعاتهم كالأنبياء والرسل وهم يدعون إلى التمسك بالحياة الجميلة ثقافياً واقتصادياً وسياسياً واجتماعياً و... ويدعون إلى التشبث بالأرض التي تمتلئ بالحرية والديمقراطية والعدل والمساواة... أي إن الكتاب والأدباء الأحرار يمثلون لحن الحياة الأبهى حين يدافعون عن كرامة الإنسان وسعادته وتقدمه وارتقائه، أو عن الإرادة الحرة والقيم الفاضلة والأخلاق السامية؛ أما أولئك الذين يقعون أسرى مصالحهم الضيقة، أو يسقطون في تبعية الحكام والخوف منهم أو من كل مستبد

ظالم فإنهم لا يستحقون منا إلا الابتذال والسخرية... ولا يوجد أسوأ منهم إلا أولئك الذين وقفوا إلى جانب العدو خوفاً وجبناً، أو مراعاة لحساب الربح والخسارة فصمتت ألسنتهم صمتاً مخزياً، علماً أن بعضهم يضطلع بمسؤوليات كبرى... ويزعم أحدهم أنه من المبدعين العظام... فأمثال هؤلاء وأولئك يتراجعون إلى الظل حتى تنتهي الأزمة مع المحتل المعتدي أو الظالم... لأنهم ما عاشوا إلا على الانتهازية والارتزاق والتسلق، والادعاء والمتاجرة بالانتماءات الوطنية الفارغة... صحيح أن صمتهم يمثل أزمة لنا وللأمة لكن صمتهم أيضاً هو الذي كشف مواقعهم ما يفرض على الأدباء الأشراف التصدي لهم قبل الناس جميعاً.

فالكتاب حين يتحدثون عن الانعتاق من سجن الأزمات والنكبات الرهيب المجسّد بالجهل والتخلف والفقر، والفساد والإفساد، والاستبداد والظلم؛ والتفرقة والتمزق والادّعاء، والنفاق و... فإنهم يتمردون على واقعهم القاسي، لينطلقوا إلى رحاب الإرادة الخيرة... وهم في ذلك يتحدون الأزمات التي تواجههم، مهما تعرضوا للأذى والضرر... لأن أي أزمة من أي نوع يمكن أن تغدو تدميراً لحياتهم وحياة أوطانهم وأمتهم وقتلاً للآمال والأحلام التي يحلمون بها في بناء الأوطان الحرة المستقلة العزيزة ولا سيما تلك الأزمات التي تتعلق بالحرية والديمقراطية...

فالأدباء يواجهون بالكلمة والموقف معاً مختلف الأزمات التي تهدد الحياة والوجود والانتماء والهوية والثقافة المتجذرة في الأمة وتراثها على الصعيدين الفردي والجماعي؛ فيتحركون بكل ثقة للتعبير الحضاري والثاقب عن هموم مجتمعهم وأمتهم وينحازون إلى قيمها، أياً كان المستوى الفني الذي يعبرون فيه عن مواقفهم... وتبقى أزمة الحرية بكل أنماطها من أعظم الأزمات التي تصدى لها الأدباء والكتاب... وحين فجر الثوار مقاومتهم للاحتلال الأجنبي كانوا ينشدون الكرامة والسعادة في أوطانهم... فلما رفعوا منارة الانتصار لكرامة الأوطان واستقلالها وسيادتها بدماء الشهداء الزكية من كل الشرائح بما فيها شريحة الكتاب والمثقفين والأدباء، كان على هذه الشريحة قبل غيرها أن تتصدى لجبروت الظلم والاستبداد والاحتلال كيفما وقع؛ ومن أي جهة جاء، وفق ما حدث لشهداء السادس من أيار عام (١٩١٦م)... وقد برهن الكتاب والأدباء في كل مرة على قبس الروح الثائرة المتوهجة لديهم... فقد أسهموا في حركة النضال الوطني والقومي، واستحضروا صور الماضي المشرق لاستنهاض أبناء الأمة... وهم الذين امتزجوا بمفهوم القلق الوجودي الحر الذي ينشد الحق والكرامة دون أن تقع غالبيتهم في إطار المنافع الضيقة والمحدودة. وبهذا تعد أزمة الاحتلال للأرض والدول من أبشع الأزمات والنكبات التي تهدد الوجود والحياة والحرية والاستقلال والسيادة و... ولذلك لا بد من مواجهتها بقوة، بالكلمة والموقف. ففقدان الأرض والكرامة مفتاح لكل الأزمات التي يعاني منها الأفراد والأوطان؛ ما يعني أن الأزمات التي تحدث بفعل العامل الخارجي أكثر خطراً وأعظم بشاعة من أي أزمة داخلية، مهما قيل عن ظلم ذوي القربى... ومن هنا نفهم نداء توفيق زيّاد في قصيدته (أناديكم): الثورة ٢٤/ ١/ ٢٠٠٩م العدد (١٣٨٢٢)

أناديكم
أشد على أياديكم
وأبوس الأرض تحت نعالكم
وأقول: أفديكم
وأهديكم ضيا عيني
ودفء القلب أعطيكم
فمأساتي التي أحيا
نصيبي من مآسيكم

أناديكم
أشد على أياديكم
أنا ما هُنْت في وطني... ولا صَغَّرتُ أكتافي
وقفت بوجه ظلّامي
يتيماً عارياً حافي
حملت دمي على كفي
وما نكّست أعلامي
وصُنت العشب فوق قبور أسلافي
أناديكم... أشد على أياديكم!!

فالشاعر أدرك قيمة فداء الأرض، واستشعر عظمة المقاومين من أجلها ما جعله يسعى إلى مقاسمة أولئك الأبطال كل ما يبوح به.

فالأدب ـ بهذا المعنى، ووفق ما وجدناه في النص السابق ـ هو العمق الحر للمشاعر الفياضة المتأججة بحب الوطن والأمة المغروس في التكوين الوجداني المستمد من تواصل العطاء النبيل بين الأديب والأرض. وفي صميم هذا الاتجاه كنا نستشعر موقف الأدباء ودورهم المميز في الحديث عن أرض الشتات، وحياة اللجوء بكل مراراتها وقسوتها ما جعلهم يضعون حق العودة إلى فلسطين نصب أعينهم.

وحيثما تكن الجريمة واضحة تكن النكبة فاضحة؛ وحيثما تكن الإرادة المقاومة ثابتة تكن الشهامة والعزة متألقة.. وفي صميم ذلك يكمن عمل المبدعين من الكتاب والأدباء في الوسط الداخلي أو الخارجي وعلى أي مستوى وصعيد... فكل أديب أو كاتب يوزع كلماته صرخة في حلكات الليالي، وظلام المسافرين على خيبة الأمل... فكل حرف يصبح منارة للسالكين وأنشودة يغردها بلبل في فروع الأيك... ومن ثم ظهر الكتاب والأدباء ـ أينما كانوا في الوطن العربي ـ شركاء في حيوية البحث عن الآمال الكبرى، والأحلام العظيمة للمصير المشترك للأمة ـ وقد دعونا جميعاً للوقوف بصدق ووعي لرؤية الواقع العربي المأزوم بأنماط شتى من المصائب داخلياً وخارجياً... فهم يتكلمون لغة واحدة في هذا الشأن؛ ويعتدون بتاريخهم النضالي الواحد ما يجعلهم ينادون بوحدتهم ووحدة أمتهم في مواجهة الأزمات والنكبات.

ولما كان أثر مواجهة الأزمات الداخلية ـ على أهميتها ـ ضعيفاً في أدب الأدباء والكتاب ـ وإن برز في إطار النقد السياسي ذي الأهداف النظرية والفكرية والحزبية ـ كان علينا أن نركز على طبيعة المواجهة ووظيفتها خارجياً ولاسيما في عُرف بتبني ثقافة المقاومة والتغني بها. وإبراز ذلك من خلال الأزمات الخارجية الممثلة بالاحتلال والهيمنة المباشرة وغير المباشرة بوصف الأدباء يمثلون ضمير مجتمعاتهم ويصنعون لها درب الحياة الشريفة المتحررة من الذل والخنوع والاستسلام والظلم والقهر والغطرسة...

٣ـ طبيعة المواجهة ووظيفتها

١ـ طبيعة المواجهة:

يمكن للمرء أن يقتفي حركة الموجات الأدبية في الوطن العربي، وأن يستشعر أثير الحق فيها على جناح الكلمة المحمولة على الأحلام المفعمة بالحياة والمرتدية لثوب المجد والكرامة في إطار مفهوم ثقافة المقاومة.. ولو تعقب ذلك لملئت مجلدات في هذا الشأن أو ذاك، وكل كاتب أو أديب تجاوز طبيعة البكاء على الأطلال، أو الخوض في أبواب التنظير... فقد كان الجرح يكبر في الذات الإبداعية، ويطوّق مشاعر الأديب ليفيض كلمات شفافة معبرة ومثيرة للنفوس من مراقدها ابتداء من استنكار مجازر كفرقاسم ودير ياسين ووصولاً إلى مذابح صبرا وشاتيلا، إلى محرقة بيت لاهيا ومخيم جباليا...

لهذا انحاز الأدباء والكتاب إلى قضايا أمتهم، وطفقوا يقدّمون الهدف من الأدب

والكتابة الملتزمة، في صميم الأزمة أو الحدث الذي ترك في نفوسهم ندبات عظيمة.

ويمكن للمرء ـ أيضاً ـ أن يتتبع مع كل كلمة عتمة النفوس المتأرجحة على عتمة الذل والقهر والاحتلال؛ وهي ترنو إلى ضوء صغير يلمع في نهاية النفق المظلم... فيعيش بين وجع الجسد وعشق الروح في انتمائها إلى عمق الصفاء والألق الحر... ومن ثم يعيش في أمل الخلاص من أي نمط من أنماط الإذلال، و... فإذا كان حمام الدم في ساحات الصراع يقف في وجه الجلاد القاتل لترفع الضحية هامتها في ليل العتمة وتعلن انبثاق الفجر الساطع... فالدماء تغسل أصحاب النفوس الضعيفة، وتطهر ذهنية الخونة العملاء، وتتجه إلى البحث عن جدلية النصر بدل الهزيمة، مهما كان الخطر الداهم في حياتهم ووجودهم... ويظل الشعراء قنديلاً يشع بنوره الوضاء ليغسل درن النفوس؛ وهو يبحث عن الأمل الآتي مهما ازداد العرب تفسخاً؛ وحوصروا بالهزائم والنكبات، والخوف من كيان صهيوني مزروع في قلب الأرض العربية وقد تحصن بالسلاح والمال... فالأدباء يضعون أيديهم على العلة والمعلول بأسلوب واضح ودقيق، لأنهم أدركوا قبل غيرهم سبب الهزيمة في ساحة القتال، وأشاروا إليه. فالهزال المريض للأنظمة الرسمية ضعفاً وانقساماً وخوفاً وتردداً في اتخاذ المواقف الجريئة لمواجهة العدو الصهيوني كان وراء التوجه إلى الأطفال الذين طردوا الفزع والخوف والتردد من نفوسهم وراحوا يتصدون لآلة الفتك الصهيونية. وهذا ما وجدناه في قصيدة نزار قباني التي تحدث فيها عن بطولات الأطفال في الانتفاضة الأولى عام (١٩٨٧م) وعنوانها (الغاضبون) ومنها قوله:

يا تلاميذ غزة
علمونا
بعض ما عندكم
فنحن نسينا
علمونا
بأن نكون رجالاً
فلدينا الرجال
صاروا عجينا
علمونا
كيف الحجارة تغدو
بين أيدي الأطفال
ماساً ثميناً
.....
قد لزمنا جحورنا
وطلبنا منكم
أن تقاتلوا التنينا
قد صغرنا أمامكم
ألف قرن
وكبرتم
خلال شهر قرونا
يا تلاميذ غزة
لا تعودوا
لكتاباتنا ولا تقرؤونا
نحن آباؤكم
فلا تشبهونا
نتعاطى القات السياسي
والقمع
ونبني مقابراً وسجونا
حررونا من عقدة الخوف فينا
واطردوا من رؤوسنا الأفيونا
علمونا فن التشبث بالأرض
يا أحباءنا الصغار سلاماً
جعل الله يومكم ياسمينا
....
امطرونا بطولة وشموخاً
إن هذا العصر اليهودي وهم

سوف ينهار لو ملكنا اليقينا

فنزار قباني صرخ صرخة مدوية تقلب كل مفهوم تعلمناه؛ إذ لملم جراحه التي ألمته من مواقف الأنظمة العربية العاجزة والشعوب المقهورة بالخوف، والتردد و... وراح يتمرد على الواقع المرّ الذي يشاهده من أولئك الرجال الذين انكسروا أمام الخوف والتردد، وانتكسوا إلى ذواتهم يتأوّهون ويتمنون... من هنا كان توجه نزار قباني إلى أطفال الحجارة هي الذين هزموا الخوف من آلة القهر الصهيوني؛ ليندفعوا صواريخ قاتلة بأجسادهم وحجارتهم، وليهزموا فكرة العقلانية التي ميزت الحكام العرب.

فصرخة أطفال الحجارة لغة الأرض وإرادة التشبث بها؛ وجوهر الوجود الحي والكريم، ما جعلوا الشاعر يعلن للملأ كله بأن العصر الصهيوني الذي أرعب الأنظمة العربية الرسمية وَهْم، وسوف ينهار.

ولعل تحليل الأدب المقاوم في مواجهة الأزمات والنكبات ينتهي بنا إلى تحليل الشكل والمضمون على السواء؛ فإذا كان مواجهة مباشرة في التعبير عن اللحظة الآتية لجريمة من الجرائم فإن النص ـ فنياً ـ يتجه لحساب الشكل على المضمون، ولحساب المشاعر الجياشة على الرؤى العميقة... وليس هذا عيباً لأنه ينتمي إلى الأدب العاطفي النبيل، والأدب الإنساني النظيف في صدقه وحبه لوطنه، والتزامه بقضاياه وهمومه... ما يعني أن الأدب المقاوم في ساعة المعركة يتميّز عنه فيما بعدها... فالنص في المرحلة اللاحقة سيؤكد عملية معنى المعنى، على حين أن الأدب في المرحلة الشعورية لحالة الصراع العسكري سيؤكد الشعور الصادق والمعنى المباشر معاً.

ولذلك فلكل مرحلة آليات وصيغ مختلفة تتمخض عن الموقف زماناً ومكاناً وتفسح المجال عظيماً للمعالجة ذاتياً وموضوعياً.

ثم إن القراءة النقدية للأدب في حالة المواجهة المباشرة تتناول إعادة تشكيل النص وموقف الأديب من خلال التشكيل الشعوري الدلالي الصادق، لا من خلال الخيال الفني وإلا وقعت القراءة في البعد عن الموضوعية... وعلى الناقد أن يملأ الفراغات الكثيرة بين العبارات المشحونة بالانفعال والصدق الإنساني، ولا سيما حين يلجأ الأديب إلى التكرار وتمثيل الواقع المأساوي، والجرائم الفظيعة بحق الإنسانية لأن أي قارئ لا يمكنه أن يوقف الزمن عند لحظة ما فالنص ابن ذاتية منفعلة بالحدث في زمانه وبيئته الاجتماعية والثقافية، ولا بأس علينا في هذا المجال أن نشير إلى نص (ريتا والبندقية) للشاعر محمود درويش... فهو نص مقاوم من الدرجة المتميزة بما يحمله من الرموز الدالة على الكفاح والنضال (الأرض، الإنسان، الحرية، السجن، الجرح، المقاومة، السنديان، الزيتون و..) وكلها موظفة للارتباط بالانتماء إلى الهوية والأرض. فالشاعر كان محمولاً على سيف الحق المتعب بالتآمر وظلم الدول الكبرى للحق العربي في فلسطين. ومما قاله في هذا النص: (ديوان آخر الليل ٩٢/١)

بين ريتا وعيوني بندقية

والذي يعرف ريتا ينحني

ويصلي لإله في العيون العسلية

فاستحضار البندقية رمز للمقاومة والوجود الحر، لهذا تحول النص من التعلق بالمرأة إلى التعلق بالبندقية لأنها تصون الوطن والمرأة معاً؛ ما يعني أنه نص يتميّز كثيراً عن نصه المعنون (وعاد في كفن). فهو في هذا النص يتحدث عن معاناة الشعب الفلسطيني من الاحتلال الصهيوني الذي أراد اقتلاعه من أرضه، بيد أنه أصر على التشبث بها على الرغم من أنه يلعق جراحه؛ ما يئس ولا استسلم... يفديها بروحه ويقاوم الغاصب المحتل بكل صلابة، فقد أيقن بأنه مشروع شهادة؛ ولهذا فنص شاعرنا محمول على عرش التضحية والفداء، ونضارة الغد الآتي

الذي يفيض من شفافية الكلمات الشعرية التي تهفو إلى الحرية... ومنها قوله: (ديوان أوراق الزيتون ـ ١٠)

يحكون في بلادنا
يحكون في شجن
عن صاحبي الذي مضى
وعاد في كفن
ما قال حين زغردت خطاه خلف الباب
لأمه: الوداع!
ما قال للأحباب... للأصحاب:
موعدنا غداً،
ولم يضع رسالة كعادة المسافرين
تقول: إني عائد... وتسكت الظنون
ولم يخط كلمة...
تضيء ليل أمه التي...
تخاطب السماء والأشياء

فمحمود درويش مسكون بأمل العودة إلى جناح النضال والفداء؛ ملقياً وراء ظهره كلّ أشكال الضعف والعجز، وقد تسلح بالصبر والمقاومة، في جوهر العشق للسماء وشمسها المتألقة.

ومن هنا فما إن يرحل شاعر ما حتى يترك لمن بعده ذخيرة أدبية نضالية في مواجهة النكبات التي عانت منها أمته إبان حياته.. لذلك فإن الأجيال بعده تتفيأ بخيمته الدافئة، وتنام في ظل أدبه المشحون بالعاطفة الصادقة والمحمولة على رؤى متميزة... فما زال (محمود درويش) الغائب الحاضر ينادينا إلى فلسطين إلى سيدة الأرض، أم الأرض. وما زال (غسان كنفاني) يسعنا في (خيمته)؛ الوطنية المليئة بعذابات الألق الوجودي عما آل إليه أبناء وطنه من مرارة وأحزان؛ ولا سيما حين سرقت أوطانهم أمام أنظارهم بالقوة والقهر... ومن هنا ننتقل إلى وظيفة الأدب.

٢ـ وظيفة المواجهة:

يتجلى الأدب في مواجهة الأزمات والنكبات سيفاً قاطعاً لكل ألوان القيود، لأنه ينتشل النفس من الحزن والآهات والدموع والحسرة، والندم والقلق، والعدم والموت وينطلق بها إلى انعتاق كامل للمجتمع والأمة من هذه الحالات الضعيفة ليرتقي بهما إلى ألق المجد والعزة والاستبشار بالنصر أو نيل الشهادة العظيمة.

فوظيفة الأدب المقاوم للنكبات والأزمات وظيفة مقدسة نبيلة تسطع في مواجهة عالم الحقد والجريمة الوحشية والإبادة لبني البشر... ما يعني أن الأديب المقاوم يصبح لغز الألغاز في التعبير عما يشاهده ويشعر به بلغة الانزياحات الفنية والفكرية بعد أن تفاعل بالدهشة المقاتلة والصدمة المروعة لذلك.. فهو لم يقع في الخيبة والمرارة والبكاء كعامة الناس، لأنه ليس مثيلاً لهم بما يحمله من حساسية مرهفة ووعي شمولي عالٍ وفكر وقاد يتربع على عرش الثقافة الفنية والأدبية، ما يشي بأنه يتنبه على كل ما يجري، وينفتح عليه ليعبر عنه برؤية شعورية جادة وأصيلة... وليس مثيلاً للسياسي الذي حسب كل شأن بحساب الربح والخسارة سياسياً واقتصادياً، على الصعيدين المحلي والدولي... فحين يتبنى الأديب ثقافة المقاومة في مواجهة الحزن الوجودي من القهر والظلم والعنجهية؛ والحقد الذي تمارسه الصهيونية يمكن لبعض السياسيين أن يتبنوا خيارات أخرى...

وعليه فإن الأديب والمثقف أو الكاتب الملتزم يتبنى إيقاظ المشاعر الوطنية والقومية والخلقية للالتزام بقضايا مجتمعه؛ دون أن يعطل مفهوم العقل في هذا الالتزام... فصور المآسي والنكبات تلح على القلب والعقل فتثير التوتر فيهما، ولا سيما إذا تلاحقت أمام عيني المبدع ما يثير لديه حساسية عالية لنبذ كل أشكال الصور المرعبة والمؤذية... ومن ثم يغدو الأدب شفاء للجراح والآلام الكثيرة التي تعاني منها الأمة في إطار المواجهة لا في إطار الهروب وهذا كله ما عبر عنه محمود

درويش ذات يوم حين غنى للوطن الحر السيد فقال: (الديوان ـ ١١٠).

وطني ليس حزمة من حكايا
ليس ذكرى، وليس حقل أهِلّهْ
وطني غضبة الغريب على الحزن
وطفل يريد عيداً وقبلهْ
ورياح ضاقت بحجرة سجن
هذه الأرض جلد عظمي
وقلبي
فوق أعشابها يطير كنحلهْ
علقوني على جدائل نخلهْ
واشنقوني فلن أخون النخلهْ

وقد شهد التاريخ العربي والإنساني حضوراً فاعلاً للكتّاب والأدباء كلما ألمّت النكبات والمآسي بأمتهم... وانبرى الكتاب يتتبعون حركة صراع الأحداث التي تجري بين ظهرانيهم...

هذا ما تأسس منذ العصر الجاهلي في الافتخار بمولد الشاعر المدافع عن أحساب القبيلة وأنسابها وأيامها، والمنافحة عن الهوية الواحدة إذا ألمّت بها الأزمات وهذا ما مارسه شعراء الدعوة في عصر النبوة، واستمر إلى يومنا هذا.

فالأدباء والكتّاب يسعون إلى تأكيد حقوق أمتهم الخلقية والثقافية والسياسية والاجتماعية بوصف هذه الحقوق حقوقاً حضارية ووجودية تؤكد المروءة والوفاء والحب والانتماء... ما يعني أن الدفاع عنها يعدّ رسالة إنسانية في إطار الانتماء الحي والفاعل لإرساء الوعي في النفوس. لهذا فإن كل واحد منهم يرسم الآفاق التي تؤكد ذلك كله، ما يثبت أن السلطة الأدبية والخلقية تمنح الأدباء قيادة الجماهير وتدعم موقفهم في إرساء وعي الإرادة العربية بالتمسك بالثوابت الوطنية والقومية، في الوقت الذي تسعى هذه السلطة إلى الإمساك بزمام تغيير الحياة نحو مبادئ الخير والجمال، أي إن الأدباء والكتاب يسعون إلى الارتقاء بالمجتمع إلى مشروع حياتي وطني خلقي وإنساني جميل... فهم يؤمنون بأن رسالتهم ليست مجرد رسالة فنية وأدبية وإنما هي رسالة تحمل وجوهاً كثيرة، وفي طليعتها تنوير مجتمعاتهم بالمحافظة على مصالح أوطانهم وأمتهم... أي إن أدبهم يغدو القوة الضاربة مادياً ومعنوياً لترتيب حياة الأوطان والأمة...

فالكتابة ـ أياً كان نوعها ـ إنما تعدُّ ضرباً من التحدي والمواجهة لكل صنوف الأزمات والفوضى والعنف والقتل والتدمير و... وهي تتأصل في النفس نتيجة استجابات، ومشاعر ورؤى متنوعة... فالوطن ـ مثلاً ـ ليس كلمة تلاك في الأفواه؛ وإنما هو شعور بالانتماء إلى أرض وثقافة ولغة وعادات وتقاليد و... ينمو ويرتقي ليصبح معادلاً موضوعياً للذات والوجود ... ما يجعله يغدو على لسان الأدباء قصيدة مرهفة تتغنى بها الشفاه، وهذا ما نستشفه من شعر محمود درويش في (أغنيات إلى الوطن) ومنها: (ديوان محمود درويش ـ ١٠٩).

وطني... يا أيها النسر الذي يغمد منقار اللهب
في عيوني
وطني إنا ولدنا وكبرنا بجراحك
وأكلنا شجر البلوط
كي نشهد ميلاد صباحك

ولهذا يظل الأدباء مشاعل نور على طريق الحرية والتضحية في سبيل الوطن، ويحاولون أن يمنحوا شجرة الحرية قامتها الباسقة والواضحة... لا أن يختبئوا في تلافيف الكلمات المهادنة والمستسلمة..

وبهذا يمنحون المجتمع القدرة على الثبات والنضال؛ وينشرون بحبر أقلامهم إرادة الشعب الذي لا يقهر ولا يذل مهما كانت حمامات الدم التي ترتكب بحقه قديماً وحديثاً. فالدماء والجراحات التي زكمت الأنوف، وغسلت الأجساد من أوضارها فتحت العيون

على الأعداء الذين استخدموا آلة الفتك السوداء المتوحشة بحق الأبرياء.

وإذا كانت هذه الآلة قد فتكت بالجسد العربي ونثرت أشلاءه قطعاً وشظايا فإن الأدباء والكتاب استطاعوا أن يعيدوا الحياة إلى هذه الأشلاء المنثورة لتصرخ صرخة المقاومة المدوية بالنصر القادم... فالموت ليس مصير هذه الأمة الحضارية العظيمة، بل موعدها مع الحياة الكريمة والحرة بوصفها هدفها ومصيرها؛ لهذا رأوا أن منهج المقاومة وحده هو الذي يحقق ذلك لهذه الأمة...

وقد أكدت رواية (الأمانة)[1] لجمال جنيد هذا الخيار؛ فهي تروي حكاية عائلة هُجِّرت من مجدل شمس بسبب الاحتلال... الذي واجهته بعزيمة واقتدار؛ وضحت بالغالي والرخيص من أجله فاستشهد أبو عساف وراحت روحه تطوف في سماء بلدته لا تفارقها، فتراه يتابع كل صغيرة وكبيرة عنها... أما أم عساف فقد تمسكت بتراثها الشعبي الذي يوصل انتماءها إلى التراث والثقافة التي نشأت عليها؛ فضلاً عن أغانيها الشعبية الدالة على حب الأرض والهوية الثقافية العربية. ثم إن أبناء الجولان لا ينامون على ضيم، فما زال الشباب ينضمون إلى مقاومة المحتل الصهيوني بدءاً من استشهاد عساف عام ١٩٦٧ ومروراً بكل من انضم إلى المقاومة وفي طليعتهم ابن عمه فياض.. والأمانة ليست إلا البندقية التي خبأها الشهيد عساف تحت شجرة زيتون، لكي يستمر نضال أخيه زياد وغيره...

وهذا كله ينقلنا إلى (غزة) وبطولاتها وتضحياتها بوصفها النموذج الحي والحاضر.

٤ـ غزة أنموذجاً:

ما حدث من العدوان الصهيوني الوحشي على غزة خلال (٢٣) يوماً بدءاً من ظهيرة (السبت ٢٠٠٨/١٢/٢٧م) حتى يوم الأحد (٢٠٠٩/١/١٨م) يفرض على كل إنسان قراءة نقدية وموضوعية عميقة ودقيقة.... قراءة توظف كل ما نملكه لرؤية الحقيقة، ومعرفة دور الكتاب والأدباء في حركة الصراع العربي ــ الصهيوني عامة، والعدوان على غزة خاصة... فقد تأبّت غزة على نعش الموت؛ إذ حبست دموعها، وواجهت نكبتها الدامية على درب المقاومة الحرة الأبية الشريفة من أجل أن تعيش الأمة كريمة عزيزة. لهذا ضحت بما يزيد على (١٤٠٠) شهيد و(٥٧٠٠) جريح، جراحات كثير منهم خطيرة؛ ولا سيما أولئك الأطفال الأبرياء والنساء الماجدات اللواتي علقت أجسادهن بأديم تراب غزة...

فالصهاينة ــ لعقة الدم ــ لم يهدأ لهم بال حتى أخذوا يمعنون في ذبح الشعب العربي عامة والفلسطيني خاصة؛ وقد وصل الأمر ببعض قادتهم إلى حلم التخلص من هذا الشعب ولا سيما أهلنا في غزة... فاسحق رابين ــ رئيس الوزراء الأسبق ــ كان يتمنى أن يصحو ليرى أن البحر قد ابتلع غزة أما (أفيغدور ليبرمان) رئيس حزب (إسرائيل بيتنا) فقد حاضر في طلبة جامعة (بار إيلان) وخاطبهم قائلا: (الحل موجود... كما فعلت الولايات المتحدة مع اليابان في الحرب؛ يجب إلقاء قنبلة نووية على القطاع وتدميره بالكامل، والانتهاء من هذه المشكلة نهائياً. وبذلك لا يكون من داع لاحتلال غزة؛ ونتخلص من وصف العالم لنا بأننا قوة احتلال).

فشعب غزة كتم غيظه، وصمد صموداً أسطورياً كان معجزة للدنيا في التاريخ الحديث؛ وهو يواجه آلة الفتك الهمجية التي تسلحت بكل أنواع الأسلحة المحرمة والمدمرة...

---

[1] ( ) تحولت هذه الرواية إلى فيلم سينمائي وثائقي يتحدث عن بطولات أبناء مجدل شمس، وأخرجه زياد جريس الريس.

فغزة مثلت إرادة الحياة والانتصار لها في مواجهة الصهاينة الذين تغنوا بصياغة مخططات الإبادة وتنفيذها... مخترقين كل مبادئ حقوق الإنسان والشرعة الدولية... وأرادوا تصفية القضية الفلسطينية برمتها من خلال القضاء على قوى المقاومة في غزة، مدعومين بالقرار الأمريكي والنفاق الأوروبي والانقسام العربي وضعفه المستمر.

وقد أذكت غزة مشاعر الأدباء والكتاب، وفتحت ذاكرتهم وعيونهم على الأبرياء الذين نذروا حياتهم للأرض، ورووا ذراتها بدمائهم الزكية... وطفقت غزة تنبت البطولة والقصائد التي ترود آفاقاً وصوراً للتضحيات والمجد والكرامة... فكل حرف في أدبياتهم كان يتوقدُ بدم أولئك الأبرياء؛ في الوقت الذي كان يعبّر عن ثقافة الموت والدمار والوحشية التي اتصف بها العدو الصهيوني الهمجي... إنه عدو لا يعيش إلا على القتل والدمار والاغتصاب؛ إنه يتلذذ برؤية الضحايا والأشلاء المنثورة هنا وهناك... فأحداث غزة الدامية تجذرت في مشاعر الأدباء وطفقوا يستشعرونها بكل أمل وحرقة، وينطلقون بها إلى آفاق الثأر... وهاهو ذا هارون هاشم رشيد يقول من قصيدة له: (الثورة ـ الأربعاء ٧/ ١/ ٢٠٠٩م ـ العدد ١٣٨٠٥)

دعيهم يعيشون في خسة

ويرمون بالنار ما يقدرون

دعيهم يصيدون أطفالنا

وأشياخنا إنهم مجرمون

مدينتنا لن تسيل الدموع

فهذي الدماء حياة الجموع

وهذي المشاعل نور السبيل

سبيل الإياب ودرب الرجوع

وهذي الضحايا نداء النضال

وزمجرة الثأر ملء الضلوع

مدينتنا يا منار السنين

ويا مشرق الحق في كل حين

مدينتنا في غدٍ تثأرين

ليافا وحيفا ودير ياسين

سنرسم بالدم العربي

طريقاً على الشوك فوق الصعاب

فذاكرة شاعرنا وذاكرة أدباء العربية عالقة بأسماء من غزوا فلسطين وارتكبوا فيها مجازرهم الوحشية لكنهم اندحروا خاسئين منهزمين دون تحقيق أطماعهم، فهم يتذكرون مقاومتها التاريخية أيام صلاح الدين ولا سيما معركته في حطين (١١٨٧م)، ولا ينسون زحف نابليون على أسوار عكا وتوليه الأدبار (١٨٩٨م) وما برحوا يتحدثون عن الانتداب البريطاني الذي كبل أمتهم بالكيان الصهيوني الاستيطاني منذ نكبة (١٩٤٨م) ومازال يعيث في فلسطين فساداً وإفساداً حتى اليوم... بيد أنه سيرتد خاسئاً مهزوماً... فالصهاينة ـ في عدوانهم الجديد ـ كانوا يعتقدون بأن مجازرهم الدموية الوحشية في غزة ستجعل أهلها يرفعون الرايات البيض استسلاماً وذلاً، ولم يكونوا مدركين أن غزة ستحرق من غزاها أو تآمر عليها، أو جبن دونها. فغزة ستنتصر في معركتها وستستعصي على العدو مهما كانت مجازره همجية، لأنها استعصت على الذل والاستسلام والموت البطيء الذي فرض عليها بحصار طويل منذ ما يزيد على سنة ونصف في (١٤/ ٦/ ٢٠٠٧م)، ثم جرى إغلاق كامل للمعابر منذ (١٤/ ١١/ ٢٠٠٨م). وهذا كله ما

عبر عنه الشاعر صالح هواري، ومما قاله: (الثورة ١٨/ ١/ ٢٠٠٩ ـ العدد ـ ١٣٨١٦)

لمعراجك الوطني جلالته
في دمي
أنحني الآن يا غزة الحب
كم زورقاً من دم البرق
يلزمني
لأخيط لك الشمس
تاجاً على رأس عكا وحيفا
إلى الكرنفال الفدائي ننضم
ذاك هو العشق نقطفه
من فم الموت قطفاً
لهم كل هذي الجنازير
تمشي
على جثث الورد ذعراً
وخوفاً
لنا جبهة الشمس نحرثها
بالعصافير رفاً فرفا
تبارك شعبي بغزة ضحى
وكفّى ووفى
وهاهو ينزف
تحت الحصار لئلا يجفا

لقد تغذّى الصهاينة بسيرة يوشع وأسفار الحقد والكراهية لبني الإنسان، وربّوا أطفالهم على ذلك، صمموا على طغيانهم؛ وإطفاء نور الحق في غزة... لكنهم لم يكونوا يعلمون أن أبناء غزة دفنوا كل نفايات القهر والاحتلال والاستسلام والخنوع؛ ولم يعودوا يخشون من قنابلهم الفتاكة والحارقة والمحرمة دولياً؛ فقد كان جسمهم العاري وحيداً يقاتل ويقاتل لينتصر في إرادة الصمود والثبات في الأرض التي أريد له أن يقتلع منها... فكل حزن ومأساة ستولد كبرياء وعظمة وحرية كما قال نزار قباني ذات يوم (مج ١٨٤/٣ في منشورات فدائية) ومنه:

للحزن أولاد سيكبرون
للوجع الطويل، أولاد سيكبرون
لمن قتلتم في فلسطين؛ صغار سوف يكبرون
للأرض... للحارات... للأبواب... أولاد سيكبرون
وهؤلاء كلهم... تجمعوا منذ ثلاثين سنة
في غرف التحقيق... في مراكز البوليس... في السجون
تجمعوا كالدمع في العيون...
وهؤلاء كلهم...
في أي... أي لحظة
من كل أبواب فلسطين سيدخلون...

فإذا كنا نبكي ونحزن ونفيض جراحاتنا غيظاً لما يرتكبه السفاحون المتوحشون الصهاينة من إبادة تطال الأطفال الأبرياء والنساء الخادرات والشيوخ الذين أقعدهم الزمن الطويل... فإن الأدباء والكتاب والصحفيين وأمثالهم كانوا يكتبون قصائدهم ويقصون حكاياتهم وينقلون مشاهد المجازر التي تنفذها آلة الإجرام الصهيوني ليلاً، وقد كشف النهار عن هول بشاعتها بحق الإنسانية البريئة. فهذا فايز حمدان يحدثنا عن ذلك ويكشف الخداع الصهيوني حين قرر إيقاف قصفه الهمجي للمدنيين الأبرياء لمدة ثلاث ساعات يومياً، بهدف إنساني ـ كما زعم قادة العدو ـ ومما قاله: (تشرين ٢٠/ ١/ ٢٠٠٩م)

توقفت المجزرة
ثلاث ساعات فقط
توقف القصف ثلاث ساعات
الموت والذهول والسواد لم يتوقف
بقع الدم مازالت حمراء طازجة
المقابر باتساع
توقف القصف

أمي وأبي وأخي
قلوبهم مازالت أيضاً متوقفة
الأطفال عيونهم مغمضة
نائمون إلى الأبد
توقفت المذبحة لساعات
البكاء لم يتوقف
عيوني من يوقفها

... كان الأدباء يتحدثون عن زمن الاحتراق بدهشة الدهشة المفارقة لكل منطق وعقل، وقد أوغل الألم والحزن في نفوسهم مما يشاهدونه من هول المجازر الوحشية كما عبر عنه الشاعر محمد حسن العلي (تشرين ١٢/ ١/ ٢٠٠٩م) عدد ١٠٣٨٥

قلبي بغزة فيه الجمر يتقد
نيرانه استعرت من هول ما يجد
قلبي بغزة أطفال تمزقهم
مخالب الغدر... مع أحلامهم ولده!
خطب ألمَّ فأدمى القلب من غصص
لم يستطع حملها لب ولا خلد
هنا دمار... هنا موت، هنا ألم
ويلطم الزهر في ليمونها الكمد
هنا شهيد وأشلاء له... وهنا
طفل يفتش عن أهل... فلا يجد
يصلون ناراً... ونار الشامتين لظى
وذنبهم عند قومي أنهم صمدوا
نيرون أشعل نار الحقد فانصرفوا

لم يطفئوا النار... بل من نفطهم تقدا!!!

وعليه فإن دفاتر غزة امتلأت بمواقف الأدباء والكتاب وأدبهم المعبر عن بطولات أبنائها وعظمة تضحياتهم، ومعجزة صمودهم وصبرهم... كان كل واحد منهم يواكب روح العزة المقاومة ليل نهار، وقد أيقن بأن النصر حليف الأحرار الثابتين في أرضهم، ولن تستطيع الآلة الهمجية الصهيونية اقتلاعهم منها...

فغزّة هاشم بن عبد مناف كانت النبض الحارق للصهاينة، وكانت الجرح النازف للعرب، وكانت الشوكة الحادة للأعاريب الذين نافقوا وخادعوا، ولاموا وعتبوا... وقد فضحت المنافقين والخائبين والمرتجفين والمتصهينين؛ والمتوحشين الصهاينة الذين ظنوا أن إحراقها وتدميرها خلال مدة (٢٣) يوماً سوف يزيلها عن الأرض... ونسوا جميعاً قراءة التاريخ المجيد لشعب غزة البطل إرادة وصموداً..

وقد حدثنا سميح القاسم ذات يوم عن أولئك الذين خذلوا قضيتهم المركزية، ومضوا في عملية السلام المزعوم، دون أن يأبهوا لما يجري في فلسطين من مآس؛ ومما قاله: (جريدة الثورة ١٧/ ١/ ٢٠٠٩م – العدد ١٣٨١٥)

سقطت جميع الأقنعة...
سقطت جميع الأقنعة...
سقطت... فأمّا رايتي تبقى
وكأسي المترعة
أو جثتي والزوبعة
سقطت جميع الأقنعة
سقطت قشور الماس عن عينيك
يا رجلاً يصول بلا رجولة
يا جارفاً للموت أبناء القبيلة
سقطت تماثيل الرخام
سقطت دموعك يا تماسيح التواريخ

الطويلة

ويبدو أن حفنة من الأنظمة العربية الرسمية لم تغير مواقفها ومواقعها؛ وظلت تكيد لأمتها، وتزعم أنها تقف معها كلما دهمها خطب... وهذا ما تجلى في العدوان الوحشي الصهيوني على غزة وعبّر عنه الأدباء في مدوناتهم السحرية التي سعت إلى تشكيل الرؤية المعبرة عن واقع مُرّ وبشع، وما زال يتفاقم لإصابته بمعضلات سياسية واجتماعية وثقافية و... ما يشي بأن أي نص يحمل مثل هذا المضمون يجسد رسالة مليئة بالإشارات التاريخية والفكرية؛ والخلقية في تناص مثير بين الماضي والحاضر... ما يعني أن النص ـ بهذا المحتوى ـ حالة وعي وتذكر لكل ما يلوح لصاحبه، فيجعله يصرخ بقوة الانفعال، ودوافع الرفض الصريح لكل أنماط الانحراف عن الحق والحقيقة... ما يؤكد أن الأديب يواجه حالة الموت السريري لبعض المواقف المريبة والمنهزمة، ليبحر في حالة التوق إلى التطهر وغسل الروح من أوضارها.

لذلك يخاطب د. علي سليمان هذه الأنظمة العربية التي ارتجفت في مساندة أهل غزة قائلاً: (صحيفة تشرين ١٧/ ١/ ٢٠٠٩م) (العدد ١٠٣٩٠)

يكشف ضوء الدم في غزة
أقنعة الردة
يكشف كم من عبد الله بن سلول
كم من قابيل يسكننا
يكشف أن وراء جنود الروم
جنوداً منا

***

يا غزة
دعك من الموتى
دعك من الأحياء الأموات
فلن يوقظهم صبح
لن يوقظهم صيحات الثكلى
لن يوقظهم ضوء الأجساد المحروقة
والأشلاء المنثورة فوق الأنقاض
لن يوقظهم صيحات الحرية
لن يوقظهم ضوء الكلمات

كان العالم المتحضر المنافق يشاهد بدم بارد وقائع الإعدام الجماعي لأبشع جريمة جماعية في التاريخ الإنساني وهم يرقبون استسلام غزة، أو موتها... وكان المنافقون والمخادعون والمرتجفون ينتظرون بفارغ الصبر لحظة هزيمة غزة... ولكن خاب ظنهم إذ وقف الأبطال يحمونها من كل أذى، ويردون كيدهم إلى نحورهم؛ وهذا ما عبّر عنه الشاعر محمد عباس علي في قصيدته (من يحمي الديار) ومنها:

حماها بأهداب العيون حُماتها
رجال، عُتاة أرّقتهم شكَاتها

تنادوا.. فكانوا رغم بطش غُزاتهم
مقاومة عَزّت على الوصف ذاتها

يصولون في الجُلّى وملء قلوبهم
ثباتٌ... ولو هَزّتهم زفراتها

يصدّون عن أبواب غزّة هجمة
تناهت بها من حقدها جَهَلاتها

أيا شعبنا الجبَّار.. هَدِّم حصونهم
وحطِّم صياصيّاً... تمادى غُواتها

تخاذل عنكَ المارقون خيانة

وقد فضحت أدوارَهم سيئاتُها

أولئك أتباع الشياطين منهجاً

ولو ملأت أجفانهم عَبَراتها

وكانت غزة هاشم اللؤلؤة التي لمعت في عيون الأدباء والشعراء فتغنوا ببطولة قوى المقاومة، وصلابة إرادة شعبها، وقد فتح عينيه على النصر فأنشد د. محمد الخوص لها قائلاً: (جريدة البعث ١٤/ ١/ ٢٠٠٩م) عدد (١٣٥٨٥):

أبشر صلاح الدين حان الموعد

لن نترك القدس الشريف يُهوَّد

لن نترك التاريخ يبكي راجياً

من أجل أولى القبلتين استشهدوا

سنعيد حطين التي فتحت لنا

باب الخلود فهل علينا تشهد

انظر تر الزيتون فوق غصونه

أضحى قنابل كم تقيم وتقعد

وتحوّل الأطفال من فَرْط الأسى

مثل المدافع كل يوم ترعد

فإذا كان توضيح الواضحات من المشكلات فلا ضير علينا أن نؤكد مرة بعد مرة أن الأدباء والكتّاب الشرفاء الأحرار قد رفضوا كل أشكال الإهانة والاستكانة والذل والظلم والاحتلال... وراحوا ينشدون نصوصهم لأكاليل النصر القادمة ويتفاخرون ببطولة الشهداء الذين طاولت رؤوسهم عنان السماء فاكتسبوا الخلود، لأنهم حققوا لأمتهم المجد والعزة. فالأدباء والكتاب كانوا مثل أهل غزة يرقبون النصر الآتي وعن ذلك صدروا في قصائدهم ومقالاتهم... ولا شيء أدل على هذا مما قاله فيصل علي صقر (تشرين ١٩/ ١/ ٢٠٠٩ _ عدد ١٠٣٩٢):

سأكتب بالدم
تاريخ غزة
أسطورة الصمود
يا حرف نور
على جبهة الشمس
نفحاً وعزة
سأكتب عنك
ملاحم مجد
بطولة شعب
يجل الشهادة
فمنك التحدي
ومنك الشموخ
ومنك الولادة
وأطفالك الأبرياء
قرابين حب
لصبح سيعبر
في ضفة العمر
على غصن زيتونة
حالمة
فهذي البطولة
هذا التحدي
سيقطع تلك اليد الآثمة.

فالنص مشحون بالصور الإبداعية المتوهجة بقيم البطولة والشهادة، والولادة والحرية... وهو مفعم بتجليات التواصل مع الماضي والحاضر والثقة بالمستقبل وبانتصار شعبنا في غزة.

ويؤكد الشاعر فرحان الخطيب انتصار

غزة دون مراء على الرغم من أنها تتعمد بالدم والألم ... وهي باقية بقاء الزمن والحياة ومما قاله في (غزة لن تموت): (تشرين ٢٠/ ١/ ٢٠٠٩م)

وغزة التي رأيت وجهها
تخضبت بالدم...
وغزة التي صحونا من وفائها
قصيدة الألم
وغزة التي تضيء دربنا من زيتها
وغزة التي يثور مجدنا من بيتها
لم تستطع بالقهر أن تموت
لم تستطع غزة أن تموت
وفي غد
على نشيد الله... من نشيدكم...
سيرحل الطاغوت... سيهزم الطاغوت

فالشاعر كان مغروساً بعروق الكلمة، وماس الجملة الشعرية التي تتسع في فضاء اللغة التي عبرت عن رحلة الشوق إلى الحرية والخلاص من السأم والتقزز مما يراه من جرائم ترتكب بحق شعبه... ينطلق من ذاتية غزة المتفردة في التضحية والصمود ما جعله ينحني أمام بطولاتها... ويستبشر بالنصر الآتي.

وقد وقف أدباء العالم الأحرار مع غزة البطلة كما فعل الكاتب البيرواني الشهير (ماريو بارغاس يوسا) في مقاله المنشور في صحيفة (البايس) في مدريد بعنوان (الموت في غزة). وقد تحدث الكاتب عن تجربته الذاتية في غزة ومما قاله: (شاهدت الأمور بأم عيني وشعرت بالاشمئزاز والتمرد على البؤس الفظيع الذي لا يوصف؛ شاهدت القمع لأناس بلا عمل ولا مستقبل...)

كانت تعتمل في نفوس أبناء غزة عوامل البؤس والقهر والظلم الشرس للمحتل الصهيوني حتى غدا الفلسطينيون صورة للمأساة البشعة... ثم غدوا مثلاً حياً للمجازر الجماعية التي يرتكبها القتلة العنصريون تحت سمع العالم وبصره؛ إنهم يرتكبون محرقة قبيحة، وهم الذين عانوا من محرقة النازية... لهذا ألفت الروائية البوسنية (ملكة صالح بك بوسناوي) رواية (يا فلسطين) في (١٢) جزءاً تتحدث فيها عن ذلك كله ابتداء من رفض السلطان عبد الحميد لتسليم فلسطين حتى نهاية الانتفاضة الأولى (١٩٨٧م)... ثم أعلنت تنديدها بصمت المجتمع الدولي على جرائم الصهاينة وقادتهم؛ وطالبت بجرهم كمجرمي حرب إلى العدالة، وأثنت على موقف (فنزويلا وبوليفيا) بقطع العلاقات الدبلوماسية مع الكيان الصهيوني.

هكذا تلألأ الأدب المقاوم متجاوباً مع الدم والمقاومة في ظلام الزمن الرديء الذي تباع فيه الأمة من بعض حكامها في سوق النخاسة... وأعلن للدنيا أن الشهداء لم يموتوا، كانت دماؤهم تتساءل عن ضوء البرق القادم من وراء الأفق، وهي تتوهج على جناح الكلمة المقاومة التي تهزم دموع القلق، وبكاء المبحوحين... في الوقت الذي تنتصر فيه على كل من دس رأسه في الأرض.

ومن ثمّ سنكتب في دفاترنا ـ مستقبلاً ـ أن المبدعين والمثقفين سجلوا مشاعرهم الصادقة والنبيلة بمداد من نور؛ آمنوا بثقافة الكرامة، وهزموا المعادلات السوداء والمستسلمة، وانتصروا على اللحظة الراهنة وهم يرون جثث الشهداء المنثورة في أرض غزة هاشم الطاهرة. وسنكتب في دفاترنا أن أولئك المبدعين كانوا يسعون إلى تعديل الميزان المقلوب في حياة الناس ليثبتوا الوعي بالحقيقة والعدالة والدعوة إلى التأمل، ولا سيما تأمل الفعل الثوري المقاوم بوصفه السبيل إلى تحرير الذات والأرض، وإلى حراسة القيم الخلقية السامية... كان الأدباء والكتاب يجهدون في انتشال النفس العربية من حالات الشجب والتنديد والصراخ إلى حالة الفعل الحقيقي مشاركة بالكلمة والموقف،

والنفس.

❑❑

الصوفية
الحكمة المتحققة في الحياة

ندرة اليازجي

تتمثل هذه الحكمة في رسالة كتبها صوفي ـ حكيم إلى صديق طلب منه أن يوضح له حقيقة هذه الصوفية ـ الحكمة المتحققة في نطاق الحياة الاجتماعية والإنسانية.

صديقي

شعرت، وأنا اقرأ رسالتك، بوعي يلازمه حدس تأملي عميق، أنك تلمح إلى قضية تتجنب الإفصاح عنها بوضوح وبساطة التعبير. أدركت أنك تُخفي في مضامين عباراتك ومكنونات ألفاظك فكرة تشير إلى توق قوي لمعرفة القيمة الكامنة في الحكمة التي تدعى "الصوفية". وما كدت أنتهي من قراءة رسالتك حتى تيقنت من أن سعيك إلى طرح موضوع "الصوفية ـ الحكمة" على بساط البحث حصيلة مخاض داخلي يتفاعل في أعماقك على نحو إيجابي لكي تتمثل المغزى الخفي والمستتر في مفهوم "الصوفية ـ الحكمة".

علمت بمنطق عقلي وحدس شعوري، أن إرادتك الحرة، وهي قوة منفذة لتفكيرك المتسامي، تتجه إلى بحث قضية "الصوفية ـ الحكمة" وتسعى إلى إلقاء الضوء على موقفي منها، وفهمي لها، وتطبيقي لمضمونها، وتمثلها في وعيي، خلاصاً أو دفاعاً أو إلغاء لسوء الفهم المتصل بتهمة أو صفة ألحقت بي واعتباري شخصاً متصوفاً على نحو اعتزال للعالم وانسحاب من الحياة الاجتماعية. شعرت، أنك تنبهني إلى الواقع المأساوي الذي يعاني منه "العقل المنفعل" بمناهج تقليدية أشرطته وقيدته بسلاسل طقوسها، وإلى الفوضى التي يعاني منها التقييم الأخلاقي والعقلي والنفسي الذي يتبناه "العقل المكوِّن" والمنفعل، والحق أني أتمثل، على نحو عقلاني، موقفك من التقييم السائد للمفاهيم الإنسانية والفلسفية والنفسية والاجتماعية والروحية. هذا التقييم الذي يعجز عن التمييز بين المضامين الحقيقية للحكمة والسرانية الجوهرية والباطنية للمبادئ، وفي هذا النطاق، يسعدني أن أعلمك بأني كائن أسعى إلى تحقيق "الحكمة ـ الصوفية" وأني أتجاوز المفهوم الانعزالي لمفهوم "الصوفية".

صديقي،

أنا عالم بواقع الأمر، ومدرك لأبعاد هذه الصفة التي تشير إلى أنني متصوف انعزالي. وبالإضافة إلى هذا العلم والإدراك، أرى أن بعضهم سعوا إلى إخراجي، على نحو لا انتمائي، من دائرة أو نطاق الوجود الاجتماعي أو الواقعية الاجتماعية وهم يُلحقون بي صفة

المتصوف، وهكذا، أعلم ما يحاول أولئك الأشخاص أن يضفوا علي صفة الانعزالي أو صفة المثالي أو الروحاني المتعالي الذي يسعى إلى خلاص نفسه على نحو تصعيد خاطئ لمركزية الأنا. وكذلك، أعلم وأفهم سوء الفهم المسيطر على عقول "المفكرين الطيبين السذج" الذين يغامرون في الانطلاق إلى صحراء "المتاهة العقلية" ويعجزون عن معرفة السبيل الذي ينقذهم من متاهة العقل المنفعل والمشحون بمغالطات التقييم ومساوئ التحيّز وضيق الأفق الفكري الذي يجرّدهم من القدرة على الخلاص والانعتاق من الإشراطات اللفظية والتفاسير المنهجية التي تحتجزهم ضمن نطاق "الاسمية" أو "الحرفية" التي تترجم المفاهيم والمعاني السامية بأسلوب خاطئ أو غير معقول يصبح لهم مجرّد شعار. لذا، أعتقد أنهم أسرى التفسير التقليدي الشائع أو العامي لحقيقة المبادئ، فقد نشأوا وفق طروحات التفاسير السطحية العامة التي تلقنوها في نطاق العلوم الإنسانية التي أخضعت لتقييم منهجي خاص، أو لاجتهاد فئوي خاص مشروط بنظرة ضيقة للوجود والإنسان والكون والوعي والحكمة. وفي سبيل توضيح ما أقول، أسمح لنفسي أن أقدم مثالاً يتصل بالتاريخ. والحق إن دراستي للتاريخ زودتني بقدرة على التمييز بين نوعي التاريخ: العام، أي المعلن، والخاص أي غير المعلن. أدركت أن التاريخ العام المعلن يسرد أحداثاً عامة أو خاصة تخضع لتفسير معين أملته ظروف خاصة وأوضاع سائدة. وأدركت أيضاً أن الأخطاء الفكرية العديدة والمغالطات الكثيرة، والتشويهات المذكورة في مؤلفات التاريخ العام المُعلن تُرد، بغالبيتها، إلى جهل الحقيقة وعدم معرفة جوهر الأحداث والمبادئ وعمقها. وعلمت أن التاريخ الخاص، غير المعلن، وهو تاريخ لا يُدرّس في معاهد التعليم، ولا يعتبر مصدراً للوقائع الإنسانية المؤلمة، لا يلقي الضوء على ما خفي من الوقائع والأحداث، ولا يكشف عما استتر من حقائق.

والحق، إني تأملت الحقيقة التي وجدتها في دراسة التاريخ الخاص وغير المعلن، واكتشفت التناقض في سرد المعلومات وإغفال الحقيقة الكامنة في تفسير الوقائع المؤكدة في التاريخ العام والمُعلن. وهكذا، أدركت أن دراسة التاريخ العام المُعلن تتم في المعاهد التعليمية التي تعتمد المنهجية الخاصة وتعتبرها حقيقة ثابتة، وإن دراسة التاريخ الخاص غير المعلن تتم في المبادئ التي تتميز بالحكمة ـ الصوفية التي تبقى خفية عن غالبية الناس الذين انفعلوا بدراسة التاريخ العام المُعلن.

إذ انتهيت من إعادة النظر وتأمل ما جاء في رسالتك، سمحت لنفسي أن أحدثك عن الصوفية، التي هي تحقيق للحكمة، وسعيت إلى تدبيج دفاع أخلاقي وإنساني واجتماعي عن حقيقة مبدئي الصوفي. وأعتقد أنك اطلعت على بحثي الذي نشرته سابقاً وحمل عنوان "الصوفية العقلية" التي تحدثت عنها في ذلك البحث وكنت أتبناها مبدأ لي، أو "الصوفية ـ الحكمة" التي أحدثك عنها في هذا البحث، وأتبناها صوفية عقلية متسامية. والحق إن دفاعي يتجاوز سوء الفهم المتصل بالصوفية ـ الحكمة، ويتسامى على السلبية أو اللا فاعلية التي ألصقت بها، ويتعالى على الصفة الانعزالية التي ألحقت بها. ودفاعي هذا، يجعلك تعلم أن الصوفية هي الحكمة الأزلية والوعي الكوني الكامنان في عمق الوعي الإنساني والمتحقق بالعقل المستنير والمنبثين في الوجود الكلي، وبالإضافة إلى ذلك، تعد القوة الفاعلة لتحقيق حضور هذا الوجود الكلي والحضور الأزلي على المستوى الإنساني المتحقق في كل الأبعاد الفكرية والعلمية والفنية والفلسفية والأدبية والروحية والاجتماعية والاقتصادية الخ. هذا لأن الصوفية هي الحكمة المختبرة بالعقل المستنير، والمتحققة والمعاشة على المستوى الإنساني في الحياة. وبهذا الصدد، يقول ألبرت شفايتزر الطبيب الصوفي الحكيم: "أنا الحياة

التي تحيا في وسط الحياة التي تريد أن تحيا". ويضيف قائلاً: "في وسط الإرادة للحياة، يدرك الإنسان نفسه خلال كل لحظة يقضيها في تأمل نفسه والعالم المحيط به".

ومن جانبي، أعتقد أن عبارتي شفايتزر تحفلان بالمعنى والمغزى والقيمة الحقيقة للصوفية ـ الحكمة. هذا، لأن الإنسان، الذي يعي وحدته مع الحضور الكلي الماثل في الحياة الشاملة، يحياهما في وجوده المتعيّن والمحدد ليحقق الوجود الكلي ذاته، المتحقق في واقعية الفيزياء وفعالية المتافيزياء، وفي واقعية الوجود ومثالية الوجوب وما وراء الوجود، وذلك في توحيد الثنائية الظاهرية للمادة والروح، والفيزياء والمتافيزياء، والوجود في وجوبه وما بعد الوجود. هذا، لأن المتافيزياء قائمة في الفيزياء، وما بعد الطبيعة قائم في الطبيعة، والمثالية قائمة في الواقع، والوجوب قائم في الوجود.. ويمكنني أن أضيف ما يلي: إن المثالية هي الواقع الذي ينشد تحقيق غايته الماثلة في الشمول الكلي الحضور، والمتافيزياء هي الفيزياء المحققة على نحو كوني، وما بعد الطبيعة هي الطبيعة المتسامية والمتجاوزة لكمونها المتجلي. وعلى هذا الأساس، أستطيع أن أعلن الحقيقة التالية: الصوفية هي تجاوز الثنائية والتعددية إلى الوحدة ليكون الإنسان واحداً مع نفسه وكاملاً في كيانه، وواحداً مع الوعي الكوني، ومتكاملاً ومتوازناً في إنسانية مروضة، ومستنيراً بعقله.

صديقي،

أسعى، في هذه الرسالة، إلى توضيح مضمون الصوفية وشرح المعالم والأسس التي تقوم عليها الصوفية في أبعادها الفلسفية، والعلمية، والاجتماعية، والإنسانية والكونية. وفي هذا المنظور، أبدأ حديثي بإعادة الصوفية ـ الحكمة إلى النطاق العقلي، وأنتهي بصعود العقل المستنير وسموّه إلى مستوى الصوفية ـ الحكمة.

أولاً ـ حقيقة الصوفية ـ الحكمة

تشير الدراسة التأملية المعمقة للوجود الكلي والشامل، والاستغراق في معرفة الحقيقة السامية، إلى أن الحكمة، في مفهومها الشامل، تتجلى في مظاهرها الثلاثة المتصلة:

١ ـ ثيوصوفيا ـ أي الحكمة الإلهية.

٢ ـ صوفيا، أي الحكمة.

٣ ـ فيلوصوفيا، أي محبة الحكمة.

في هذا المنظور، تدرك حقيقة الصوفية ـ الحكمة وتعلم أنها تحقيق فعلي للحكمة الإلهية، على مستوى وجودنا، والمنبثة في الوجود والكامنة في كل جزء من أجزاء الكون. هي حكمة تتنوع في مستوياتها ومعالمها الظاهرية والباطنية. وتحتفظ هذه الحكمة المستترة بجوهر أو بكيان واحد حقيقي. وتعد صوفيا ـ الحكمة التي يتميز بها الكائن الروحي الذي يحققها. وتعد فيلو صوفيا الحكمة بعد تراجعها إلى النطاق العقلي لتصبح محبة الحكمة. والحق إن هذه الحكمة الأخيرة تسعى، عبر العقل المستنير، للعودة إلى مصدرها في الحكمة لتكون صوفية ـ عقلية.

تزودنا هذه المعرفة بالصورة الثلاثية للصوفية ـ الحكمة الممثلة في إطارها ثلاثي البعد والمستوى:

١ ـ المستوى الكوني.

٢ ـ المستوى البدئي لتجلي المستوى الكوني السابق للثنائية والتعددية.

٣ ـ المستوى العقلي المتصل بالثنائية والتعددية.

صديقي ـ أصبحت تدرك أن المفاهيم الخاطئة الملحقة بالصوفية ـ الحكمة لا تتصل بالانعزال أو الزهد الزائف أو بالموقف السلبي القائم في الانفراد ورفض العالم، أو احتقاره، أو التعالي عليه، أو الإنقاص من قيمته، أو الاستسلام لغيبيات مضللة. أصبحت تدرك أن الصوفية هي الحكمة الكونية المنبثة في الوجود، أو هي الوعي الكوني الذي يدعو

الإنسان إلى تحقيقه في عالم الأرض، وأن الصوفي هو الإنسان الحكيم المتميز بوعي عميق للعالم، المتصف بفهم حقيقي يمده بالقدرة على الحياة في العالم وفق مبادئ كونية شاملة وكلية يتمثلها العقل المستنير الذي يحقق، من خلالها، إرادة الحياة المتمثلة بالاتصالية الكونية. وفق هذا المنظور، يعد الصوفي كل عالم أو فيلسوف يعرف نفسه ويعرف جوهر الحقيقة المستترة بعقل مستنير، ويطبقها ببساطة وحدس وبصيرة ووعي، ويحياها في عمق كيانه.

ثانياً ـ الصوفية العقلانية

أعتقد أنك تبينت، أثناء حواراتنا العديدة، أن العقلانية المستنيرة أي العقلانية التي حققت أقصى درجات المحاكمة، هي صوفية ـ حكمة. وأعتقد أيضاً أن هذا التصريح يتطلب الوضوح والشرح الوافي.

يعد العقل، الذي هو الحلقة الأخيرة للتكوين المادي، أداةً للتعبير عن الطاقة الروحية الداخلية الكامنة في عمق الكيان الإنساني. إنه الأداة التي، من خلالها، تفصح الروح أي الوعي الكوني عن حقيقة في عالم الأرض. والحق إن هذا العقل، أداة الروح، يتخذ من الدماغ موضعاً لتخزين المعلومات التي يستقيها من الطبيعة ويستدل إليها من الكون اللانهائي، ويجعل من الدماغ قناة للاتصال مع العالم الخارجي عبر الحواس. وهكذا ندرك أن العقل الإنساني يتجلى على مستويات ثلاثة:

أ ـ المستوى الأول، هو العقل المرتبط بالواقع الاجتماعي والمشروط بالتقاليد، والأعراف والعقائد التي تقيده، وتلقي به في متاهة التشتت والضياع، وتُخضعه لانفعال مركزية الأنا الفردية والأنا التجمعية. والحق إن هذا العقل هو مجرد خروج عن عقلانيته.

ب ـ المستوى الثاني، هو العقل المنطقي والعلمي. هو العقل الذي يطل على العالم المادي، وبالتالي يدرسه، ويدركه ويفهمه، ويصنفه، ويرتبه في سلسلة صاعدة ومتماسكة في أحكامها تبلغ مثالية الوعي والروح. وإذ يبلغ هذا العقل أسمى وأعلى مستويات المحاكمة المنطقية والعلمية والمعرفية، يُطل على المبادئ المتضمنة في الحقيقة المطلقة. ويتمثل هذا العقل في الصوفية العقلية.

جـ المستوى الثالث، هو العقل المستنير، الذي يدعوه بعضهم العقل الفوقي المتسامي الذي يستغرق في الحقيقة السامية، ويعاين الوعي الكوني، ويحيا حضوره في كيانه.

صديقي،

ألا ترى أن الذين بلغوا هذا المستوى الثالث من علماء نظريين وإنسانيين، وفلاسفة أخلاقيين، موسيقيين أفذاذ هم صوفيون ـ حكماء؟ ألا ترى أن هذا المستوى يتمثل بالعقل المستنير الذي تمده الروح بالقدرة على معرفة حقيقة العالم المادي وبالحكمة التي تساعده على تصوّر المبادئ الكونية عبر ذاكرة كونية. ألا ترى أن العقل الذي يسمو تدريجياً من مستوى اتصاله بالدماغ إلى مستوى اتصاله بالروح عقل صوفي ـ حكيم؟ هو عقل يتمثل شمول الحقيقة المطلقة وعظمة الوجود، ويحيا حقيقته الجوهرية، ألا ترى أن العقل الذي بلغ مستوى التصور في العلم والمعرفة عقل صوفي ـ حكيم؟ ألا ترى أن العقل الذي صقل وعيه بالمنطق والعرفان عقل صوفي ـ حكيم؟ ألا ترى أن العقل، في جوهره وحقيقته التي تشير إلى أنه أداة الروح، لا يخرج عن نطاق الصوفية ـ الحكمة؟ ألا ترى أنني صوفي ـ عقلي ـ حكيم أحيا الأبدية الحاضرة في عرفان يعاين الأسرار العليا في الأسرار الدنيا ويوفق ما هو سماوي مع ما هو أرضي ليكون ما هو أعلى وما هو أدنى حقيقة واحدة؟

ثالثاً ـ العيش في وسط الحياة

عندما أتأمل الوضع الذي يوجد فيه الإنسان في العالم ويحيا فيه، يمثل أمامي واقع

"زهرة اللوتس". وكما تدري أن نظام الوجود الأرضي قد هيأ المستنقع ليكون الموقع الطبيعي لنمو حياة زهرة اللوتس. وأنت تعلم أن المستنقع رمز للضحالة والركود والتلوث. وفي هذا الواقع، الذي تحيا فيه زهرة اللوتس وتزهو بجمالها، ينشأ التعارض بين جمال هذه الزهرة وقذارة المستنقع وتلوثه. وإذا ما مررت قرب المستنقع، استوقفتك زهرة اللوتس التي تدعوك إلى تأمل رونقها وبهائها المشرق؛ وعندئذ، تتساءل عن سر وجود الجمال في وسط المستنقع الملوث. وإذا ما تأملت هذا التعارض القائم، أدركت أن تلوث المستنقع وقذارته لا يحولان دون ظهور جمال هذه الزهرة الجميلة. وفي هذه الحالة، تردد مع أحد الصوفيين ـ الحكماء القدامى العبارة الرائعة التالية: "كما يزدهي جمال زهرة اللوتس وسط المستنقع، هكذا تزهو الفضيلة والحكمة ـ الصوفية في الوسط الاجتماعي الملوث بالفوضى، والفساد، والجهل، وانعدام العدالة والمساواة.

في هذا الوضع المأساوي، تشترك زهرة اللوتس مع المستنقع في جذور واحدة وأصول مشتركة. لكنها، مع ذلك، تنبعث إلى الوجود الظاهري، وهي تتجاوز بجمالها، تلك الجذور والأصول المشتركة. وبالمثل، يشارك الصوفي ـ الحكيم الجذور والأصول الاجتماعية الغارقة في ظلمة قواعدها، ويتجاوز تلك الأصول الجذور الملوثة المشتركة، ويحيا في وسط المجتمع وهو يمثل زهرة اللوتس، ويترفع عن كل ما هو مبتذل، وضيع ودنيء.

إذ تتأمل عظمة وسمو هذا المثل وتدرك السر المكنون في رمزه، تتيقن من أهمية حياة الإنسان الصوفي ـ الحكيم وصعوبة عيشه في وسط الحياة الاجتماعية، وتعاليه أو تساميه على الزيف التجمعي والمظاهر الكاذبة. ألا ترى أن الحكماء ـ الصوفيين القدامى والمعاصرين يشددون على بقاء الإنسان في الوسط الاجتماعي ما دام الإنسان كائناً اجتماعياً، ويستبعدون انعزاله أو انفراده عن الآخرين؟ إنهم يؤكدون إنسانية الإنسان، التي هي اجتماعيته، في الوسط الاجتماعي، ويدعونه إلى تجاوز صعوبة وجوده في هذا الوسط وإلى الامتداد إلى الآخر الذي هو صورته المنعكسة. والحق إنهم يدركون أن انعزاله عن الآخرين، والتفرد المتمايز بذاته، موت للحقيقة الماثلة في الصوفية ـ الحكمة. هذا، لأن الفضيلة، المرموز إليها بزهرة اللوتس، لا تحيا ولا يستقيم وجودها إلاّ في وسط الحياة الاجتماعية. فإذا كنت تعتبر نفسك صوفياً ـ حكيماً أو صوفياً ـ عقلياً، وأعني إذا كنت تعتبر نفسك مماثلاً لزهرة اللوتس، فما عليك إلاّ أن تثبت جذورك في وسط المجتمع لكي تزهو في وسط التناقضات والصراعات، والأطماع والأنانيات الماثلة في تلوث المجتمع.

يؤكد الصوفيون ـ الحكماء، الذين حققوا إرادة الحياة في وسط الحياة الاجتماعية، أن المجتمع هو النطاق الوحيد الصالح لممارسة الفضيلة وتحقيق الغاية الأخلاقية والروحية من وجود الإنسان، والحقل الوحيد لزرع بذور الأنسنة السامية، والوسط الوحيد لتحقيق الكيان والعقل المستنير الذي يُطل على الحقائق المتآلفة ضمن حقيقة واحدة، ويحيا الأخلاق الرفيعة والمثالية المحققة في الواقع الاجتماعي وليس في الانعزال. لذا، تدعو الصوفية ـ الحكمة إلى العيش في وسط المجتمع لسبب مبرر يشير إلى أن الإنسان لا يعرف حقيقته، ولا يحقق مغزى وجوده إلاّ في هذا النطاق الاجتماعي. فهو لا يعرف إن كان صادقاً أم كاذباً، متواضعاً أم متكبراً، حقيقياً أم زائفاً، قانعاً أم طامعاً، غيرياً أم أنانياً، عادلاً ومنصفاً أم مستغلاً، عطوفاً أم قاسياً، محباً أم كارهاً، عادلاً أم ظالماً، عاطفياً أم شهوياً، مشاركاً ومتعاطفاً أم متحيزاً، منفتح العقل والقلب أم متعصباً ومغلقاً في زنزانة الأنا الخ. إلاّ في الوسط الاجتماعي الذي يقضي بمشاركة إنسانيته مع الآخرين. هذا، لأن الآخر هو مرآة

نفس الإنسان وكيانه المنعكس في المجتمع أي في الآخر، والحق أن حديثي مع نفسي هو صدقي مع الآخر، وأنانيتي هي أنانيتي مع نفسي ومع الآخر، ومحبتي هي محبتي لنفسي وللآخر، وعدائي هو عدائي مع نفسي ومع الآخر، وتواضعي مع نفسي هو تواضعي مع الآخر، وتكبري هو موقفي المتعالي إزاء الآخر، ومعرفتي هي موهبتي التي أخدم بها الآخر. إذن، هو المجتمع الذي يهبني القيمة والمعنى، ويؤكد حقيقتي؛ وهو النطاق الذي يتجلى فيه كياني ويتحقق. لذا، لا أستطيع أن أعرف نفسي إن أنا أوغلت في فرديتي أو أنانيتي وتهت في صحراء انعزالي. هكذا، تكون حقيقة الصوفية ـ الحكمة؛ ولا تتحقق هذه الصوفية ـ الحكمة إلاّ في غلبة كل انحراف اجتماعي وكل سلب اجتماعي مرموز إليه بالسر. وهكذا، تكون الصوفية ـ الحكمة تحقيقاً للأنسنة الماثلة في الحياة الاجتماعية.

صديقي ـ في هذا المنظور، ندرك أن الانعزال مقاومة سلبية؛ وأن الزهد، بمفهومه السلبي، استسلام وخضوع لا مبرر له، وإنكار للحقيقة السامية والوعي الكوني الذي جعل الحياة الاجتماعية موضعاً صالحاً لممارسة الصوفية ـ الحكمة. فإذا كان المجتمع الوسط الروحي المعبر عن ذاته في التاريخ الإنساني، كانت الصوفية ـ الحكمة القدرة الفاعلة لتحقيق الروح، عبر مسيرة التاريخ، في المجتمع. والحق إن الزهد، في معناه الروحي، هو التجرد من الرغبة والشهوة، والترفع عن الدنايا والأمور المنحطة التي تنزل بالإنسان إلى أسفل دركات النذالة والحقارة، وليس هو الانسحاب من العالم. لذا، تأبى الصوفية ـ الحكمة أن تعتبر العالم مكان تجربة أو مجرد وجود باطل أو عبثاً لا جدوى منه، يجب على الإنسان اجتنابه أو انعزاله. وعلى غير ذلك، تعد الصوفية ـ الحكمة قوة إيجابية وموقفاً إيجابياً يتوافق مع الواقع الطبيعي، والعقلي والروحي، وذلك لأن الحياة الأرضية هي الحياة السماوية الممارسة والمتحققة في هذا الواقع أي في نطاق العمل والتحقيق... هي ديناميكية الروح وإيجابية الموقف العقلي الصوفي، وعلى هذا الأساس، تكمن قيمة ومعنى الصوفية في عيش وتطبيق إيجابية الحكمة في الحياة الاجتماعية وفاعلية هذه الحكمة في العمل الذي يمارسه الإنسان في وسط الواقع الاجتماعي.

رابعاً ـ فلسفة الأمل

صديقي، أعتقد أن حوارنا أو حديثنا السابق والمشترك حول فلسفة الأمل يمثل أهمية كبرى في تفكيرك إذ تحقق مضمونه الجوهري. ألا تذكر، وقد تحدثنا عن العلم ومصير الإنسان، كيف جعلنا من فلسفة الأمل القاعدة الأساسية التي تهيئ لنا المجال لمتابعة مسيرة الروح والعقل المستنير في التاريخ الإنساني، والقوة الفاعلة لتحقيق الغاية النهائية لوجود الإنسان على الأرض وخلاصه، وانعتاقه من إشراطات التعددية المذهبية والطائفية والعقائدية والتناقضات المتصارعة التي تدين بعضها في أي نطاق علمي أو معرفي؟ ألا تذكر كيف جعلنا من فلسفة الأمل السبيل الذي تعتمده الحرية النفسية ويتبناه الوعي لإنقاذ الإنسان من كل مقاومة سلبية ومن كل عائق يُبقيه أسير حتمية انطوائه وانغلاقه الذاتي والأناني.

إذا ما خطر لك وسألت، من جديد، عن تعريف فلسفة الأمل، أجبت، وأنا أصر على ما ذكرت في حوارنا أو أثناء حديثنا السابق، بأنه القوة الفاعلة والناشطة والمحيية لطاقاتنا الداخلية المتمثلة بأبعادنا الوجودية كلها، والمعبر عنها بالمواهب لتحقيق الغاية من وجودنا الأرضي. والحق إن هذه الغاية مجرد تعبير عن القانون البدئي الذي ينطوي، في ذاته وجوهره، على سر وجوده الذي يفصح عنه خلال التطور الصاعد إلى الوعي، ألم أذكر لك سابقاً بأن الياء تحقيق للألف، وأن الألف كمون واع للياء؟ ألم أذكر أيضاً وجود

الياء في الألف ووجود الألف في الياء، وأن كمال الأشياء قائم في بداياتها؛ وأن البداية والنهاية حقيقة واحدة؟

إذ تتأمل هذه العبارات، تدرك أن فلسفة الأمل تتجاوز مفهوم التفاؤل والتشاؤم. ففي التفاؤل ينطوي التشاؤم على نحو باطني، وفي التشاؤم ينطوي التفاؤل على نحو مستتر. ألا تذكر حوارنا السابق يوم أعلنتُ لك تفاؤلي الناتج عن حصولي على شيء ما يتلوه تشاؤم ناتج عن فقده أو خسارته؟ ألا تدري أن التشاؤم يبدأ وهو يرافق اللحظة التي أعلن فيها حصولي على ما أبغي على نحو تفاؤل؟ ألا ترى أن التشاؤم والتفاؤل هما نتيجتان حتميتان للانفعال؟ أما فلسفة الأمل فإنها تعبير عن العقل المستنير الذي يعي أن تحقيق كمال الوجود على الأرض صوفية ـ حكمية.

أعتقد أنك أصبحت قادراً على استخلاص العبرة من حديثي إذ أصبحت تلم بحقيقة الصوفية ـ الحكمة. هذا، لأن الصوفي ـ الحكيم هو الإنسان الذي يتميز بعقل مستنير، أي صوفية عقلانية، ويتصف بفاعلية ناشطة هي فلسفة الأمل ـ وديناميكية تتحرك في عمق كيانه باتجاه معرفة الحقيقة، وسر الوجود والغاية القصوى والنهائية للحياة المحققة في الأبدية. لذا، لا يتصف الصوفي ـ الحكيم بالانفعال والموقف السلبي والانعزالي. هذا، لأن الانعزال يختلف عن العزلة كل الاختلاف.. في العزلة يتأمل الإنسان ويختبر، ومن ثم يعود إلى المجتمع حيث يغرس بذور معرفته. هذا، لأنه إنسان فاعل في قلب الحياة، والمعيشة، والمجتمع، والطبيعة والكون... هو الإنسان الذي ينشط طاقته ويهدف إلى تحقيق انسجام مع القوانين الطبيعية والقوانين أو المبادئ الكونية، ويسعى إلى العمل بموجبها وبما يتلاءم معها، وليس هو الانعزالي الذي يسلب الوجود قيمته الفاعلة وحقيقته الإيجابية... هو من يعمل جاهداً لرفع مستوى الوجود إلى الوجوب، ويروحن المادة بصوفيته أي بحكمته.

خامساً ـ فلسفة الصعوبة

صديقي، أعتقد أنك لا تزال تذكر تلك اللحظات الجميلة والهادئة التي أمضيناها معاً ونحن نتمتع بطمأنينة داخلية أثناء نقاشنا أو حديثنا عن القيمة الكامنة في حياتنا وواقع وجودنا على كوكب الأرض. أعتقد أن حوارنا، إن لم يكن حديثنا المتبادل، قد تمحور حول الواقع المأساوي لوجود الإنسان. ومن جانبي، علمتُ أنك كنتَ تعاني من ألم سلبي، دفين ناتج عن فراق من تحب، وكنت تقاسي من إحساس بالوحدة الحاصلة عن ذلك الفراق الصعب. ومازلت أذكر أنك كنت تعتبر الوجود الأرضي والوجود الكلي مأساوياً ومفعماً بالتشاؤم، والتفاهة واللاجدوى. وبالإضافة إلى ذلك، اعتبرت وجودك الأرضي مصيبة كبرى. ولئن كنت قد حدثتك، في مناسبات أخرى عديدة، عن الاختلاف الكبير القائم بين الصعوبة والمصيبة، لكنني أعود إلى الموضوع ذاته لأذكرك بما كان يدور بيننا من أحاديث تتصل بفلسفة الصعوبة.

صديقي ـ ألا تذكر أنني ركزت، ونحن نعالج قضية وجودنا الأرضي والكوني، على قانون الصعوبة الذي يهيمن على وقائع ومعطيات كوكبنا؟ وإذا كانت الصعوبة الملازمة لتطور العقل تشكل القانون السائد في حياتنا الأرضية، فأستطيع أن أقول: إن الصعوبة ترافق وجودنا انطلاقاً من لحظة ولادتنا حتى لحظة فراقنا لهذا الوجود. والحق إن قانون الصعوبة ضرورة كونية وأرضية تقتضي تطوير العقل الإنساني وتحريضه على فعالية التفكير الإيجابي ومبدأ فلسفة الأمل. وإذا كان الإنسان يحيا في عالم صعب، لكي يتجاوز الصعوبة بفاعلية روحية هي مقاومة إيجابية تعارض كل مقاومة سلبية، وفاعلية عقلية وأخلاقية سامية دون تحويلها إلى مصيبة. لذا، يعد الوعي، أي الحكمة ـ الصوفية السبيل الوحيد لتجاوز الصعوبة والتغلب على المصيبة، التي هي مقاومة سالبة تنتج عن عدم انتصارنا على الصعوبة. وهكذا،

تُدرك أن المصيبة نتيجة وليست سبباً. إنها حصيلة عدم تحسين الأمر الواقع، أي هي نتيجة تقصير الإنسان عن رفع الوجود إلى الوجوب. وفي هذا المنظور، تدرك أن التجاوز أو التغلب يتحقق عن طريق تنمية الوعي الذي يشير إلى روضة المادة، أي الجسد، كما يتحقق بحياة تمتلئ بصوفية ـ حكمة وعقل مستنير يحيا صوفيته العقلية أي حكمته.

أعتقد أنك أصبحت قادراً على تصور أو فهم حقيقة الصوفي ـ الحكم. أصبحت تعلم أنه الإنسان الذي يدرك، بعقله المستنير، صعوبة الوجود الأرضي، يفهمها ويعمل جاهداً لكي يتجاوزها دون أن ينسحب من الحياة الاجتماعية، وعلى غير ذلك، يبقى فاعلاً في وسط العالم، ويسعى إلى تعليم الآخرين وإرشادهم إلى غلبة هوية العالم عبر صوفية ـ حكمة.

هكذا، يدأب الصوفي ـ الحكيم ساعياً إلى تحمّل الصعوبة أو الصعوبات التي تلازم واقع الوجود الأرضي، ويتجاوزها لكي لا تنحرف إلى مصائب. والحق إن سبيل التجاوز أو الانتصار لا ينحصر في عمل واحد أو مهنة واحدة، بل يتحقق في كل عمل أو مهنة تعبر عن موهبة عقلية أو روحية. أما الانسحاب من العالم والمجتمع فهو ضرب من الهروب وإحاطة الأنا بهالة التعالي الزائف أو الظهور الخارجي المتعمد، وفرض مركزية هذه الأنا على الآخرين. وهكذا، لا يعتزل الصوفي ـ الحكيم العالم ولا ينسحب منه، ولا يعلن "تفكيره السلبي والتشاؤمي" المجسد بالعبارة التالية: باطل هو العالم، مصيبة هو الوجود الأرضي. وعلى غير ذلك، تظل جذور وجوده عميقة في الحقل الاجتماعي ليعلن مبدأ "فلسفة الأمل" دون أن يتفاخر بموقفه التفاؤلي، فيعلن: عظيم هو الوجود في العالم الأرضي. يا لعظمة أصغر جزء في العالم. وعندئذ، يعلن خلاص العالم وخلاصه من خلال فلسفة الصوفية المتصلة بفلسفة الأمل التي تشير إلى إحياء القوة الفاعلة في كيانه، وتنشيط الإرادة الحرة المتمثلة بالوعي والحكمة ـ الصوفية، وممارسة المقاومة الإيجابية التي تضع حداً للمقاومة السلبية للمادة ومركزية الأنا.

سادساً ـ الإرادة الحرة، الفاعلة والواعية

أعتقد أن حديثنا السابق، الذي دار حول موضوع الإرادة الواعية، يحتل مركزاً هاماً في تفكيرك وسلوكك. وأعتقد أيضاً أنك تذكر كيف انتهى حديثنا، الذي اتسم بطابع الحوار، إلى الاتفاق على أن الإرادة الفاعلة قوة تنفيذية للفكر الواعي والمحاكمة العقلية السليمة التي تبلغ مستوى الصوفية ـ الحكمة. وعلى هذا الأساس، اتفقنا على الإقرار بأن الإنسان يفكر بوعي، ويعقل ويحاكم بمنطق سليم، ومن ثم يريد، وإذا كانت الإرادة قوة تنفيذية للفكر الواعي والحكيم، فإنما لتنأى عن الانفعال الذي لا يتصل بالحرية الفكرية التي تقوم، في أساسها، على المحاكمة السليمة الهادئة التي تركز على الحكمة ـ الصوفية. والحق إن حرية الاختيار الماثلة في الإرادة الحرة الواعية والحكمية هي الإرادة الفاعلة والإيجابية التي تشير إلى أن الإنسان يعرف ما يريد، ويريد ما يعرف، ويختار سبيل حياته بحرية هي تعبير عن الوعي والحكمة بمفهومها الصوفي.

إذا كان ما ذكرت في الفقرة السابقة صحيحاً أو معقولاً، فجدير بك أن تتساءل: كيف تكون إرادة المتصوف الانعزالي، المنسحب من وسط العالم إلى صحراء الاغتراب والتيه، والزاهد بحقيقة الوجود القائمة على الفاعلية الناشطة، والمدعي بتفوقه الأخلاقي والروحي، والمعتقد بأنه أحاط نفسه بهالة من المجد والظفر والتقوى، والرافض لمنطق العقل الكامن في الوعي والحكمة؟ كيف تفهم حرية اختياره إن كان قد تخلى عن واجب تحقيق علاقته الإنسانية والاجتماعية؟ وما هي إرادته الحرة أو الفاعلة إن كان قد أغلق على نفسه في نطاق الانعزال؟ ما هو الاختيار أو الحكم الذي تنفذه هذه الإرادة؟ وما هو الفكر

الواعي الذي تنفذه لتكون حرة في اختيارها؟ وما الإرادة الفاعلة والحرة التي تعبر عن موقف إنسان منعزل لا يعرف نفسه ولا يعرف ما يريد، ولا يريد ما يعرف، إنسان تجرد من كل علاقة إنسانية واجتماعية تتمثل بالواجب أو المسؤولية التي تقتضي التنفيذ في النطاق الروحي للمجتمع؟ ألا تعلم أن الإرادة الحرة الواعية قوة فاعلة وناشطة في الواقع الاجتماعي، ولا تخرج عن النطاق الذي رسمته "الحقيقة السامية" أو "الحكمة الكونية" أو "الوعي الكوني" لتحقيق إرادتها على المستوى الأرضي؟ والحق إن الإنسان الفرد لم يوجد وحيداً في العالم.

وإذا ما تنكر المتصوف الانعزالي، الرافض لحقيقة وجوده، لهذا المثال المتحقق والمطبق في الواقع الطبيعي والاجتماعي والإنساني ليكون الواقع متوافقاً مع المثال، تنكر لحقيقة الصوفية ـ الحكمة، وأصاب المثال الكامن في الواقع، وكان السبب المباشر لاتهام الصوفية ـ الحكمة بالهروب من العالم، ورفض الواجب والمسؤولية الملقاة على عاتق الإنسان ونبذهما. لذا، كانت الإرادة الفاعلة أو حرية الاختيار ماثلة في الحياة الكلية والشاملة وهي تمارس حقيقة وجودها على مستوى كوكب الأرض ضمن النطاق الطبيعي والاجتماعي والإنساني. وفي هذا المنظور، يحيا الصوفي ـ الحكيم في قلب الإنسانية التي تدعوه إلى التعاطف والمشاركة معها، ويهرب المتصوف الانعزالي من مسؤوليته وواجب وجوده في وسط الحياة الإنسانية حيث يمارس حكمته أي صوفيته.

سابعاً ـ مبدأ التحمل

إذ أتأمل المغزى المنطوي في مبدأ التحمل، أتأمل، في الوقت ذاته، مفهوم الصبر وأفهم الاختلاف الكبير القائم بين ظاهرية الصبر ومبدأ التحمل. فالصبر، كما تعلم، تعبير عن قبول خارجي وظاهري ورفض داخلي.. إنه تعبير لقبول مفروض يعجز الإنسان عن رفضه أو منعه. وفي هذا القبول الظاهري والرفض الضمني أو التذمر الداخلي إنكار للحقيقة في كل مستوياتها. فأنا أدعي بأنني أعترف بوجود الحقيقة السامية وأرفض، في آن واحد، الحياة وفق مبادئها أو قوانينها ونواميسها، وأعتبر الموت شراً ومصيبة، تماماً كما أعتبر الوجود المنبثق من الحقيقة السامية مصيبة أو مأساة. وفي الوقت ذاته، أرفض أن أكون قوة فاعلة في مضمار الوعي والحق والحكمة إن كنت أدعي أنني أقف من ظروف الحياة أو المعيشة وصعوباتها موقف من يحرفها إلى مصائب. هذا، لأن الصبر استسلام لكل اعتقاد أو إيمان بالقدر والحتمية، ورضوخ للضعف الإنساني والتفكير السلبي المجرد من إرادة الحياة. أما التحمل فإنه يتسم بمعلميه الرئيسين: المعلم الأخلاقي والمعلم العقلي المستنير والمتسامي. والحق إن المعلم الأخلاقي تعبير عن الموقف المتسامح إزاء تصرفات وسلوكات الآخرين الذين تجردوا من كيانهم الروحي. هذا، لأن الإنسان الأخلاقي المتسامح يتجاوز كل شر، وأذى، ونذالة، وابتذال، وانحطاط أو خطأ يصدر عن الآخر. وفي هذا التسامح، تتألف محبة الإنسان للإنسان.

يشير المعلم العقلاني المستنير إلى التسامح إزاء المعتقدات ووجهات النظر التي يعتنقها الآخر، وإلى الانفتاح العقلي الذي يتيح الفرصة لفهم موقف الآخر الفكري قبل الحكم عليه بتحيّز وتعصب، ويسمح بإقامة حوار يتأسس في بنية عقلية منفتحة وبنية نفسية محبة وصادقة.. في التحمل العقلي تتحقق الصوفية العقلية.

في هذا المنظور، تدرك أن الصوفي ـ الحكيم هو الإنسان المتحمل من وجهة النظر الأخلاقية والعقلانية المستنيرة. هو حكيم يعلم أن الوجود على مستوى كوكب الأرض يتألق بالتعددية والتنوع الذي يعبر عن وحدة الحقيقة المنبثة في أشكالها وصورها وتعبيراتها وصياغاتها العديدة الأمر الذي يشير إلى تنوع

التجارب والخبرات العقلية والروحية، وتنوع الجمال والخير في الحقيقة الواحدة أو في النطاق الواحد. ألا تذكر ما ذكره أحد الحكماء ـ الصوفيين وهو يؤكد أن الجسد ليس أذناً واحدة، أو عيناً واحدة، أو قلباً واحداً، أو معدة واحدة الخ.. إنه العين والأذن والقلب واليد والمعدة والرئة والدماغ الخ. إنه الكثرة الفاعلة في الوحدة الجسدية التي تلحم جميع الأعضاء والأجزاء. والحق إن كل عضو يعمل لذاته ويعمل للأعضاء الأخرى ضمن الجسد الواحد. وبالمثل، يعد كوكب الأرض جسداً واحداً تتعدد فيه تنوعات وجهات النظر الفكرية والعقائدية والفنية والدينية والعلمية الخ. وهكذا، تدرك أن الصوفي ـ الحكيم هو من يحقق تآليفاً لهذه التعددية المتنوعة في كيانه لتكون حقيقة واحدة يمثلها مبدأ التحمل العقلاني المتسامي والتسامح الأخلاقي. هكذا، تكون الحقيقة الواحدة نسيجاً متنوع خيوط الحياكة.

أحب، وقد شرحت لك مبدأ التحمل، أن أضيف إلى ما ذكرته الآن ما يلي:

الصوفي ـ الحكيم، في تحمله وتسامحه، لا يدعي "التصوف" في ظل عقيدة معينة أو من وجهة نظر معينة أو واحدة. هذا، لأن الانضواء تحت لواء عقيدة معينة أو منهج معين لا يسمح بتحقيق الحكمة والوعي إزاء الآخر؛ وبالتالي، يقلص مبدأ التحمل العقلي والتسامح الأخلاقي إلى حد أدنى مغلق. وهكذا، لا أسمح لنفسي أن أدعي بوجود أنواع من الصوفية، وذلك لأن الصوفية حكمة تؤلف التعددية المتنوعة في الوحدة. لكنني، مع ذلك، أعترف بوجود أنواع من "التصوف" تتناقض مع بعضها عقائدياً. لذا، كانت الصوفية اعترافاً بوجود حكمة تتنوع في تجاربها وخبراتها الروحية وعقلانيتها السامية دون أن تختزل إلى منهج ينغلق داخل عقيدة معينة... الصوفية هي الحكمة التي تشمل الكل في محبة فائقة.. هي تآليف التنوع في الواحد.

ثامناً ـ تقديس الحياة

حدستُ، وأنا أقرأ رسالتك، أنك تتساءل عن المغزى المضمون في عبارة "التعاطف مع كل شيء أو مع كل كينونة". ويتردد حدي تساؤلك في داخلي، ويوقظ في كياني شعوراً بإضفاء العظمة على الوجود الإنساني، والإجلال أو التوقير الذي أضفيه أيضاً على كل ما هو حي، وكل ما هو مادي، وكل ما هو نفسي وعقلي وروحي. ويتضاعف هذا الشعور أو الإحساس بإجلال الحياة، أو تقديسها أو توقيرها وأنا أتأمل السر المكنون في كل ظاهرة مادية أو إنسانية حية. فإذا ما ركزت فكري لأدرك حقيقة أي ظاهرة أو أي شيء، في نطاق المادة الصلبة بظاهرها، والنبات، والحيوان، والطير والإنسان، أكتشف السر العميق الكامن في جوهره أو في عمقه. فما أن أتأمل النحلة أو النملة، أو طيراً، أو ذرة، أو جوهراً بسيطاً، أو خلية، أو زهرة، أو كوكباً حتى أجد الكون كله ماثلاً فيها أو فيه، وأشاهد الحياة وهي تفعل وتتوهج بألق النور والوعي والحكمة ـ الصوفية. وهكذا، أرى العظمة المتجلية في أدق الأشياء والكيانات والموضوعات، وفي أصغر الجزئيات والقسيمات، وأدرك اتصال الكائنات والأشياء كلها بالوعي الكوني والحقيقة السامية. وإذا ما استشرفت هذه العظمة، وعاينتها في سرّانية عمق روحي، أدركت أنني أجل الحياة وأقدسها، وأتعاطف معها ومع كل شيء لأنني أشكل معها حقيقة واحدة، وأوقر كل ما ينبض بالحياة الإنسانية، والطبيعية والكونية. وعندئذ، أشعر، وأعاين ببصري وبصيرتي الوحدة الشاملة التي يتضمن فيها كل شيء، وأدرك سرانية وعمق جوهري وكياني.

إذ أبلغ هذا العمق من التأمل والوعي الملازم لإجلال الحياة وتوقيرها وتقديسها، والتعاطف أو المشاركة مع كل شيء، وأسقط العداء أو التناقض أو الانفصال الظاهري بين الأشياء، وأنشئ الانسجام، والتوافق، والتواكل والتداخل بين كل الظاهرات، أسعى إلى

التوفيق بين الحياة الطبيعية وحياتي الداخلية المتضمنة في الحياة الكلية، وأقيم تكاملاً بينهما أو انسجاماً محققاً في وحدة أو تكامل. وفي هذا التكامل أو الانسجام أو الوحدة التأليفية، أتوقف عن إقامة حدّ فاصل بينهما. وفي هذه الحالة، أنسجم مع الحياة الواحدة المتجلية في كل شيء، وأعترف بوحدة حقيقتي وحقيقتها، وأتخلى عن زعم عقائدي يدعوني إلى رفض الوجود الأرضي. هذا، لأن الصوفية ـ الحكمة تدعوني إلى إلغاء الثنائية والتعددية وإلى تحقيق الكيان الكلي الواحد المنبث في الوجود، وفي هذه الحالة، أعترف، على نحو قبول كلي، بالحياة الواحدة المتجلية في كل شيء، تماماً كما أعترف بوحدة حقيقتي وحقيقتها. وإذ أدرك حقيقة وجودي وحقيقة وجود الحياة، يبطل العداء أو الانفصال بيننا، وتزداد محبتي، ويشتد توقي وعطفي لمعانقة الكل دون أن أكره كينونتي، ودون أن أرفض الوجود، أو أحتقره، أو أتذمر أو أتشاءم. هذا، لأن من يكره الوجود الأرضي، أو يتذمر منه، أو يرفضه، يكره ويرفض الوجود الشامل والكلي. هذا، لأن تحقيق الوجود الكلي لا يكتمل ولا يتحقق إلاّ باكتمال وتحقيق الوجود الأرضي.

صديقي ـ ألا ترى أن الصوفي ـ الحكيم هو الإنسان الذي يحيا في وسط قدسية الحياة. ويتعاطف مع التقسيمات والأجزاء والأشياء، ويدرك أن حياته وحياتها حقيقة واحدة. وفي إدراكه هذا، يتحد مع الكل إذ يتحد مع نفسه، ويهيئ الوجود الأرضي ليكون النطاق الروحي الذي يتمدّى، أي يصبح مادياً في حياة الأرض ووعيها وحكمتها. وهكذا، يصبح الإنسان مهيأً لروضة المادة، أي لتحقيق الغاية القصوى من وجودها.

تاسعاً ـ التوفيق بين الحياة الداخلية والأخلاق الفاعلة

صديقي ـ عندما أتأمل حياتي الداخلية أعاين إشعاع النور المنبعث من داخلي، وأصغي للنداء الأخلاقي الآمر، الذي يعبر عن الناموس الذي نحتته في داخلي الحقيقة السامية وهدفت إلى توحيدي معها، أدرك أن حياتي الداخلية هي حياة قدسية ومباركة تهيب بي وهي تعلن حقيقتها بصراحة ووضوح: عليك أن توفق بين حياتك الداخلية القدسية وأخلاقك الفاعلة. هذا، لأن الحياة الداخلية القدسية تُطبّق وتُحقق في الفاعلية الأخلاقية الواقعية. وعندئذ، أتساءل: من أي مصدر أستمد فاعليتي الأخلاقية؟ كيف يمكنني تحقيق ملكوت الحقيقة السامية في ملكوت الحقيقة الأرضية ليكونا واحداً في ثنائية ظاهرية؟

إذ تعلم أن مضمون العبارات السابقة والتساؤلات المذكورة دعاء مثالي للتوفيق بين حياتك الداخلية وأخلاقيتك الفاعلة، تفهم أن هذه الأخيرة لا تجد نطاقاً أو وسطاً لتطبيقها أو ممارستها إلاّ في الحقل الاجتماعي. وإذ تدرك هذه الحقيقة، تستخلص المقولة التالية: عليك أن تعمل بجد ونباهة لتحسين الوضع الإنساني في مستوياته الاقتصادية، والاجتماعية، والنفسية، والفكرية، ورفع مستوى الكائن البشري إلى ذروة الحكمة والوعي، وتوجيه النظم الاجتماعية إلى المشاركة والتفاهم في سلام وسكينة المحبة، والتضييق على الفروق المذهبية، والطائفية التقليدية والعقائدية العمودية المتصلبة، وتوحيد الفكر الإنساني بتنوعاته في شجرة تحمل الأغصان العديدة المتآلفة والمتكاملة، وإرشاد الإنسان إلى تحقيق الغاية المنشودة في وجوده. والحق إن هذه المبادئ تشير إلى واقع إنساني يتطلب التحقيق في مثالية الحياة، وتحقيق الوجود في الوجوب. وإذ تعلم هذه الحقيقة وتدرك هذا الواقع، تتأكد من أن البقاء في الوسط الاجتماعي، وليس الهروب منه أو رفضه، هو السبيل الوحيد الذي يدعو إلى التوفيق بين الحياة الداخلية، التي تتآلف في نور الوعي الكوني، والأخلاقية الفاعلة التي تسعى إلى تحقيق الحياة الداخلية في الواقع الإنساني. وعندئذ، ينسجم ما هو فردي مع ما هو اجتماعي وإنساني، وما هو

كوني مع ما هو أرضي، وما هو كياني مع ما هو إلهي.

صديقي ـ ألا ترى أن سوء الفهم الملحق بالصوفية ـ الحكمة يحول دون هذا التوفيق المذكور؟ ألا ترى أن الصوفية هي الحكمة الكونية المطروحة في الواقع الطبيعي والإنساني عبر مستوياتها كلها؟ ألا ترى أن الفاعلية الأخلاقية الآمرة لا تتجلى إلا في المجتمع ومن خلاله، ولا تتجسد إلا في العلاقات البشرية، الأمر الذي يعني الضرورة التي تقضي بممارسة الصوفي ـ الحكيم أخلاقيته الفاعلة؟ في الوسط الاجتماعي؟ وهكذا، تعلم أن الحياة الداخلية تفقد معناها وقيمها ومغزاها، وتنقلب إلى ضدها أو سلبها ما لم تكن الأخلاقية الآمرة، وليس الناهية، فاعلة في الحقل الإنساني والاجتماعي. وعلى هذا الأساس، تدرك كيف تسعى إلى هذا التوفيق في المبادئ الثلاثة التالية:

آ ـ السمو بالوجدان الفردي والاجتماعي إلى مستوى الوعي الكوني.

ب ـ التكامل الداخلي، أي توحيد مستويات الكيان وأبعاده، ووظائفه النفسية.

جـ ـ وضوح الغاية من الحياة، أي العرفان الذي يسمو بنا إلى الحقيقة المطلقة.

يعد تحقيق هذه المبادئ الثلاثة مقولة تشير إلى تحقيق قدسية حياتك الداخلية. ولا يكتمل هذا التحقيق إلا بالتأمل. والحق إن مفهوم التأمل يعني العلاقة الضمنية والعلنية بين الإنسان وكل ما يحيط به أو يوجد معه في هذا الكوكب الأرضي. وإذا ما تأمل الإنسان وجوده، أدرك أنه يتأمل نفسه. وإذا ما تأمل حياته الداخلية، أدرك قدسية حياته الكونية السامية، وعلم أن ما هو طبيعي وكوني هو داخلي وباطني، وسعى إلى التوفيق بين عالم الداخل وعالم الخارج.

صديقي ـ ألا ترى أن "المتصوف" الانعزالي يعجز عن هذا التوفيق لسبب هو أن انعزاله عن الواقع الاجتماعي يحول دون معرفة هذا الواقع، فلا يعيشه ولا يحياه. وإن كان عدم عيشه ومثوله في هذا الواقع وغربته تدفعه إلى ظاهرية التحقيق، فإن فعله وفق حقيقة داخلية ينم عن انسحاب من الحياة الداخلية التي لا تتحقق إلا بالفاعلية الأخلاقية. هذا، لأن الصوفي ـ الحكيم هو كل إنسان يمارس حكمته ووعيه في وسط المجتمع، ويتأمل مغزى وجوده الاجتماعي كل يوم، ويحقق أخلاقيته الفاعلة في الواقع الإنساني، ويخدم هذا الواقع بموهبة عقلية أو روحية يطورها لصالح الآخر وخدمته.

عاشراً ـ معرفة النفس ومعرفة الحقيقة

صديقي ـ أدركتُ، وأنا أقرأ ما جاء في رسالتك، أنك تتساءل: كيف أستطيع أن أعرف نفسي وأعرف الحقيقة؟ كيف أستطيع أن ألم بشمول الوعي، وبالسر أو العمق الذي يحيط بالحقيقة ويطويها في باطن داخلي، ويصعب سبره والولوج إلى داخلي؟ وإذا ما حاولت الإجابة عن سؤالك، قلت: إن النفس هي الطاقة الحيوية الفاعلة في كيان الإنسان. وتتألف هذه النفس من مكوّنات ثلاثة متصلة في أساسها وصميمها. والحق إن الإنسان الذي يتفهم الصلة الجوهرية لهذه العناصر الثلاثة يهيئ ذاته لمعرفة نفسه ومعرفة الحقيقة. وإذا جهل الإنسان هذه الصلة، أو عجز عن إقامة التوازن بين المكونات أو العناصر الثلاثة أو بين المكوّنين الأولين، أحدث انقساماً أو تجزئة أو فصاماً في نفسه.

وفي هذا الفصام أو الانقسام أو التجزئة ينبثق جهل النفس إلى الوجود، وينبثق معه القلق والاضطراب، ويصدر كل شر وأنانية وانفعال، ويتحول الإيجاب إلى السلب.

وإذا ما ركزت على معرفة هذه الصلة الحميمة بين مقومات النفس الثلاثة، أجبت بأن النفس الإنسانية تتألف ظاهرياً، وليس جوهرياً، من الأنا والذات والكيان. فالأنا هي تجمع للطاقة المادية كلها، بخصائص

عناصرها العقلية والنفسية، في نقطة في الخلية، وهكذا، تشتمل الأنا على مسيرة الحياة الماضية بكاملها، وتجسد اللا شعور أو اللا وعي الجماعي، الذي هو الوعي الكامن، المنثني فيها. والذات هو الشعور الحاضر، أي الوعي الحاضر. والحق إن توازن النفس يتحقق في التوازن القائم أو المُحدث بين الأنا والذات، وتآليفهما في نطاق المعرفة. هذا، لأن الأنا تسعى إلى فهم ذاتها، أي إدراك لا شعورها أو لا وعيها الكامن على نحو وعي. فإذا ما أدركت لا وعيها الماضي المعبّر عنه بالوعي الحاضر أو الحالي، توازنت. وهكذا، تبدأ معرفة النفس. أما الكيان فهو التوحيد الكامل للفاعليات النفسية والعقلية، وتوحيدها. وفي هذا التوحيد أو التآليف، يُلغى كل إشراط أو كبت، أو كبْح، أو انفعال، وذلك في سبيل تحقيق الجوهر أو الكيان الروحي الذي لا ينقسم ولا يتجزأ.

صديقي ـ إذ تحقق هذا التوازن النفسي الماثل في الماضي السحيق والمعبّر عنه باللاوعي أو اللاشعور، وهو الأنا، وبين الحاضر المُعاش والمعبر عنه بالوعي أو الشعور، وهو الذات، تُحقق معرفة النفس. هذا، لأنك تتخلى عن الإنسان العتيق، وهو الأنا، وتتبنى الإنسان الجديد، إنسان المعرفة. وإذا ما تعمقت إلى باطن وجودك، أدركت سر كيانك وجوهر كينونتك. وفي هذا الصدد، أحب أن أقول: إن الصوفي ـ الحكيم هو الإنسان القادر على تحقيق التوازن الداخلي أولاً، وتجاوز هذا التوازن النفسي، الذي يحقق مصالحه بين الأنا والذات، إلى الكيان الروحي الذي يخلو من كل انقسام أو تجزئة ثانياً. والحق إن معرفة الحقيقة تكمن في الكيان الروحي المحقق في سكينة السلام والمحبة والوعي والقدسية. ومع ذلك، أحب أن أنبهك إلى أمر هام يشير إلى أن تحقيق هذه المعرفة لا يرتبط باتجاه فكري معين أو بعقيدة معينة، ولا يتجلى في انعزال صارم يفرضه المتصوف على ذاته على نحو رفض للمجتمع، بل في كل عمل أو موهبة إنسانية يحقق فيه أو فيها الوجود القدسي، وفي كل حقل اجتماعي يتسع ليشمل دائرة الإنسانية جمعاء. وهكذا، تدرك أن معرفة النفس سعي دؤوب في دروب المعرفة الشاملة. وفي كل معرفة من أنواع العرفان تمثل معرفة الحقيقة. فإذا ما التقيتَ الإنسان المتوازن والمتكامل في نفسه وكيانه، والعارف لهذه النفس ولهذه الحقيقة، أدركت أنك التقيت صوفياً يرشدك إلى المعرفة التي أتقنها وأوصلته إلى الحقيقة.

حادي عشر ـ مبدأ المحبة والألم الإيجابي

إذ تتأمل الوجود وتعرف كيف تتآلف عناصره، ومكوناته، وكواكبه ومجراته مع بعضها ضمن نظام كوني واحد بفعل الجاذبية، تدرك معنى المحبة. عندئذ، تفهم أن الجاذبية، في لغة العلم، هي التعبير الأمثل للمحبة. هذا، لأن الانسجام، والتناغم، والتوافق، والائتلاف، والتواكل المشترك، والنظام مفاهيم تمثل الجاذبية ـ المحبة التي توحد الموجودات الفردية والجزئية، وتحدث اتصالاً ضمنياً بين الكائنات المتعددة والمتنوعة في خلفية واحدة تلحم جميع التعارضات والثنائيات والتعدديات الظاهرة. وإذا ما ابتغيت التعبير عن التجاذب والتنافر أو النبذ، وفق مفهوميهما العلمي والكوني، في المفهوم الإنساني والاجتماعي والشمول، سعيتَ إلى التحدث عن المحبة والكراهية والإيجاب والسلب. فإذا كانت المحبة تقوم مقام الجاذبية بمفهومها الإنساني، كانت الكراهية تقوم مقام النبذ بمفهومها الإنساني أيضاً. وإذا كان الإيجاب يقوم مقام المحبة ـ الجاذبية، فإن السلب يقوم مقام النبذ ـ التنافر، أي تفريغ الإيجاب من محتواه. في التنافر والنبذ يتبعثر عقد الوجود، وفي الكراهية تتنافر القيم الإنسانية والاجتماعية وتتناقض، الأمر الذي يؤدي إلى الخراب والتدمير. وفي المحبة ـ الجاذبية، تلتقي مكونات الوجود وعناصره في الإلفة والتكامل والوحدة.

يعلمني مبدأ المحبة أن أتكامل مع كل ما يحيط بي وأتحد معه في كيان واحد وحقيقة واحدة. وليست محبتي للعالم، بممالكه النباتية والحيوانية والأرضية الإنسانية إلاّ تكاملي معه وتوحيد كياني مع كيانه في حياة واحدة لا تنقسم وفي روح واحدة لا تتجزأ. في المحبة تختزل الثنائية والتعددية أو تلغى. وليست كراهيتي للعالم، بممالكه كلها، المعبر عنها بالنبذ، والأنانية وجهل الغاية القصوى للحياة، إلاّ انفصالي عنه، وتسلطي عليه، وفرض سيادتي الزائفة عليه، واستغلالي له، وإقامة حاجز بيني وبينه وسلب حقيقته وحقيقتي. في كراهيتي ونبذي، ألفظ العالم ويلفظني العالم، أرفضه ويرفضني، أؤذيه ويؤذيني، وأبقى مرتبطاً بقانون الموت المادي والروحي ما دمت أرفضه أو أكرهه أو أقيم حاجزاً بيني وبينه. والحق إنني لا أتحرر من قانون الموت المادي والروحي إلاّ بمحبتي للعالم واتحادي معه. إذن ـ فمحبتي للعالم تنقذني من هذا القانون المعبر عنه بعدم تحقيق كماله.

هذا، لأن كمالي مرهون أو متصل بوعي محبتي للعالم، ونقصي ينتج عن كراهيتي له. وإذا شئت الوضوح، قلت: إن كراهيتي للعالم ورفضي له، وتعلقي به على نحو أناني يرتب عليّ الموت الروحي هذا، لأن واجبي يفرض عليّ محبة العالم كمحبتي لنفسي. وفي هذه المحبة، أتحد معه، وأرى نفسي وهي تنعكس في آلاف الوجودات والكيانات والظاهرات الأخرى. ولا أخفي عنك إذ أصرح بأن المبدأ الأساس للمحبة يكمن في علاقتي الحميمة والصحيحة مع الإنسان والعالم. وهكذا، أجد في العبارة التالية، التي ذكرها أحد الصوفيين ـ الحكماء، وهي "أن تحيا أو أن تعيش يعني أن تقيم علاقة ودية، متبادلة، وتنشئ محبة مع الإنسان، ومع كل شيء؛ هي الحقيقة الحياتية العظمى.

إذ أحدثك عن مبدأ المحبة، أجد نفسي ملزماً على التحدث عن الطريقة التي تتحقق بها هذه المحبة، وعن السبب أو الأسباب التي تدعو إلى تحقيقها، والنتيجة أو النتائج التي تلخص سيرورتها وسياقها. وهكذا، أستطيع أن أقول: إن علاقتي بالحياة، بالطبيعة والعالم لا تقوم على عقيدة التفوق والتسلط والسيطرة والاستغلال، بل تقوم على مبدأ سيادة المحب والمعرفة والتوجيه. لذا، لا أسمح لنفسي أن أسيطر على العالم أو أتسلط على ممالكه، أو أستغله. هذا، لأن سيطرتي عليه تعني أنني سيطرت على نفسي، كما تعني أنني أقمت حاجزاً بيني وبينه، ووضعته في منزلة أدنى، أو جعلت منه أداة أخضعها لأنانيتي وأستغلها لتنفيذ مآربي ومصالحي المجردة من الحكمة والوعي. أما سيادتي الحقيقية فإنها تعني أنني أسعى إلى فهمه ومعرفة أسراره وقوانينه التي هي أسراري وقوانيني، وأنني أقيم انسجاماً معه؛ وكذلك، أسعى إلى إحداث تآلف مع الحيوان والطير النبات والجماد والإنسان، وأنشئ علاقة أو صلة مع كل شيء، بحيث أرى نفسي في كل شيء. وفي هذه السيادة الحقيقية، أرفع العالم والطبيعة إلى مستوى الروح. وبقولي هذا أعني فهم الطبيعة، عقلها ودراسة قوانينها ومبادئها لكي أعيدها إلى روحانيتها، أو أكتشف سرها المكنون في النور والوعي والروح. وأستطيع، في نهاية الأمر، أن أضع حداً للألم السلبي الناتج عن الرفض الذي يلازم كراهيتي، والجهل الذي يحول دون معرفتي للحقيقة، والثنائية التي تقسمني وتجزؤني، وتنأى بي عن التكامل الداخلي أو تحرمني منه، والرغبة الملحة أو الشهوة التي تجعلني أتعلق بظاهر العالم دون وعي وحكمة. وعلى الرغم من النهاية التي أحدثها لألمي السلبي عن طريق محبتي للعالم، فإن ألمي الإيجابي يظل قائماً وفاعلاً. والحق إن الألم الإيجابي يشير إلى محبتي للعالم كما هو، ويهدف إلى السموّ به إلى ما يجب أن يكون. فإذا ما رأيت البؤس، والفقر، والتعاسة، والشقاء، والجهل الذي يؤدي إلى الشر، والكراهية التي تؤدي إلى التجزئة والتدمير، سعيتُ، من خلال محبتي الإيجابية المتألمة، أن أكون قوة فاعلة لإسعاد بني الإنسان. وفي هذا الألم الإيجابي، هو القوة الروحية والعقلية

المستنيرة التي تصلني بالوجود المادي، تتحقق غبطتي وصوفيتي ـ حكمتي ورحانيتي.

هكذا، يكون الصوفي ـ الحكيم محباً ومتألماً على نحو إيجابي ومغتبطاً بإيجابية ألمه. وهكذا، تكمن المحبة في قلب الحكمة. وفي هذا المنظور، لا يتجنب الصوفي ـ الحكيم العالم بل يبقى في وسطه، ويحبه لأن القوة الفاعلة لإنقاذه والعودة به إلى حقيقته الروحية وخلاصه من عالم الاغتراب؛ ويتألم الصوفي ـ الحكيم لأجله ألماً إيجابياً ليكون هذا الألم طهراً ونقاء وصفاء، ودافعاً إنسانياً وروحياً لخدمته والتضحية في سبيله. وفي هذه المحبة والألم الإيجابي، يقع الصوفي ـ الحكيم من العالم موقع القلب المنفتح، والعقل المنفتح، والروح المسؤولة عن إدارته والسمو به.

اثنا عشر ـ الخلاص

صديقي ـ أعتقد أنك أصبحت تدرك القيمة والمعنى المضمونين في كلمة الصوفية ـ الحكمة، والمفهوم الصحيح للصوفي ـ الحكيم.. أصبحت تعلم أن الصوفي ـ الحكيم هو الإنسان الذي يتجاوز الإشراطات العديدة الملزمة التي تقيِّد كيانه؛ هو الإنسان الحر الذي ينعتق من حرفية اللفظ، وعصبية المذهب والطائفة، وضيق أفق التقليد والشريعة. هو الإنسان الواعي الذي يحيا وجوده الأرضي ويهدف إلى تحقيق غاية تسمو به ليبلغ اتصاليته مع كلية الكون، ويتحد معه دون انفصال. هو الإنسان الذي يحقق وجوده الكلي والشامل، ويطبق الوعي الكوني، والنظام الكوني، ويتناغم مع الانسجام القدسي. هو إنسان العرفان والحكمة. هو الإنسان، الذي يحب دون أن يرى في الآخر الذي لا يتفق مع موقفه الفكري، عدواً له. هو الإنسان الذي يستطيع أن يرى إلى ما وراء أو ما بعد حجاب الأنا، وإلى ما وراء محدودية الفكر المنغلق في الأنا. هو الإنسان الذي يطفئ انفعال الرغبة والشهوة والتعلق، ويضع نهاية لسيطرة الألم السلبي. هو الإنسان الذي يحب وجوده الأرضي لأن محبته وتحقيقه له يعنيان محبة الوجود الكلي وتحقيق الصوفية ـ الحكمة الكامنة فيه ـ هو الإنسان الذي لا يختزل الصوفية ـ الحكمة إلى تصوف يتوافق مع منهج معيّن، بل يعاين فيها الفعل الكوني المتحقق. هو الإنسان الذي يرفض الاعتزال والزهد بمفهوميهما العاديين، ويأبى الانسحاب من الوسط الاجتماعي الذي هو الحقل المهيأ لزرع بذور صوفيته ـ حكمته. هو الإنسان الذي يعمل دون أن يفضل عملاً على عمل أو دون أن ينظر إلى ثمار عمله فلا يخضعها لأنانيته أو دون أن يترفع على العمل. هو الإنسان الذي يدرك أن واقع الوجود الأرضي يتأسس في العمل. إذا ما تبنى الصوفي ـ الحكيم مبدأ العزلة، وليس الانعزال، فلكي يعود إلى المجتمع من جديد هو يحمل ثمار عزلته إلى الآخرين، على نحو عطاء وتقدمة: هو الإنسان الذي يعلم أن لكل شيء، انطلاقاً من أصغر الجزئيات والقسيمات والكيانات، يعمل بما يتوافق مع القانون الكوني، الكلي والشامل. هو الإنسان الذي يدرك أن الأرض تتطلب العمل الزراعي، وأن القمح يتطلب الطحن ليصبح دقيقاً، وأن الدقيق يتطلب صنع الخبز، والماء يتطلب الري، والفلك يتطلب الدراسة، والمادة تتطلب المعرفة، والمرض يتطلب العناية، والطفل يتطلب التربية الإنسانية وليس التربية الانفعالية، والمرأة والرجل يتطلبان الزواج بمفهومه المثالي المحقق في توحيد الدافع البيولوجي والدافع النفسي ـ الاجتماعي، والدافع العقلي والروحي في عقل واحد أي في تآليف واحد يشير إلى تحمل مسؤولية حضور روح إلى الوجود الأرضي، والسكن يتطلب هندسة البناء الخ..

ألا ترى أن الصوفي ـ الحكيم هو الإنسان الذي ينسجم مع القانون الأرضي ليرفعه ويسمو به إلى مرتبة القانون الكوني، ليوحد ما هو أعلى مع ما هو أدنى؟ وهكذا، يكون الصوفي ـ الحكيم مركز لقاء الطبيعة مع الكون.

الآن تدرك أن الصوفي ـ الحكيم هو الإنسان الذي لا يُخضع الحياة لبعد واحد يجعله الهدف الأسمى لوجود على مستوى كوكب الأرض. فلو بشر المتصوف الانعزالي الناس بقيمة الزهد، ودعاهم إلى الانسحاب من العالم، وعلمهم أن الزهد، بمفهومه السلبي، هو الطريق الأفضل المؤدي إلى الكينونة الأبدية والالتحاق بالملأ الأعلى، لأدرك أن الأرض لن تنبت ولن تعطي ثمارها، وأن الناس يتضورون جوعاً ويعانون من وطأة خمولهم وعطالتهم، ويكون سبباً لتدمير العالم أو خرابه كما يكون مسؤولاً عن عطالته الداخلية التي نقلها إلى العالم الخارجي وإلى الآخرين. ألا ترى أن الإنسان المتزوج قادر على تحقيق الصوفية ـ الحكمة، وأن المزارع، أو الاقتصادي، أو القانوني، أو المدرس، أو المهندس، أو الطبيب، أو العالم، أو الكاتب الخ. هو كل من يحقق كونيته، وشموله، وكليته، ووعيه، وحريته، وإنسانيته، وروحانيته، واجتماعيته، وقدسيته في العمل الذي يمتهنه، وذلك ليكون عطاؤه متصلاً بخدمة المجتمع والإنسانية، والتضحية من أجل ازدهار البشرية جمعاء وخيرها، ويسعى إلى خلاص نفسه من خلال خلاص الآخرين. هذا، لأنه لا يحقق خلاصه إلا بخلاص الآخرين.. إنه إنسان يعطي أكثر مما يأخذ.

الآن تعلم أن الصوفية العقلية تسمو بالعقل إلى مستويات عليا من الوعي الكوني. ألا ترى عالم الرياضيات، الذي يستمد معرفته من كيانه، قادر على تقدير الأبعاد الكونية وهو يفكر ويتصور هذه الأبعاد ذاتها الكامنة في كيانه؟ والحق إن الصوفية ـ العقلية تعترف بالحقيقة وتتصورها في مصادرها العديدة ومستوياتها التأليفية، وتفتح القلب ليتسع إلى احتواء المحبة الإنسانية، وتطلق العقل في عوالم غير محدودة تتناسب مع لا محدوديته، وتمده بالقدرة على الاعتراف بكل جمال وخير وحق، ويتجنب كل شر ناتج عن الجهل، وكل تعصب وضيق أفق. وفي هذا المنظور، يجعل الصوفي ـ الحكيم من كيانه مركزاً تتحد فيه الحقائق المتنوعة، ووجهات النظر العديدة، ويأبى أن يكون إنساناً مغلقاً في زنزانة الأنا. وهكذا، يجعل من عقله المستنير مركز لقاء لكل حكمة، ويتجول في عوالم الحكمة والمعرفة والوعي، ويضم إليه المبادئ التي تنسجم مع حقيقة كيانه.

هكذا، يتمثل الصوفي ـ الحكيم حقيقته في الصمت الفاعل. وبقدر ما يصمت، ويتأمل، يكون قادراً على الإحاطة، بعمق حقيقته. هذا، لأن الصمت تأمل في صورة ما. ويحاول الصوفي ـ الحكيم أن يحيا، ويفكر ويعمل في صمت تأملي لكي لا يعكره ضجيج الانفعال السلبي. وبالإضافة إلى ما ذكرت، يهدف الصوفي ـ الحكيم أو الصوفي ـ العقلي إلى المعرفة. فهو يحيا في بحث دائم عن معرفة الحقيقة. وهكذا، يصبح عقله حقلاً واسعاً للتجارب المختبرة وللدراسات والبحوث التي تملأ وجوده بالمعرفة. وبالتالي، يدرك هذا الصوفي أنه قد وُجد ليعرف، كما يدرك أن حريته تكمن في المعرفة. فقد وُجد ليعرف نفسه؛ ومتى عرف نفسه عرف الوجود. وعندئذ، يرفع الصوفي ـ الحكيم وجوده عبر مراحل ثلاث: في المرحلة الأولى، يتجنب كل فعل أو تصرف يطغى عليه الانفعال، ويصبح واعياً لمصيره. وفي المرحلة الثانية، يوجه أشعة عقله، المعبر عنها بالقدرات والمواهب، إلى المحاكمة العقلية والمنطقية السليمة. وفي المرحلة الثالثة، يلتجئ إلى الوجدان، وهو ممثل الروح، ليكون رائده الوحيد في عالم الطبيعة والعقل. وهكذا، يحيا الصوفي ـ الحكيم كونيته في المجتمع ليحقق مثالية إنسانيته.

ثلاثة عشر ـ تكامل المعرفة والروح في الحكمة والعلم

أود، قبل البدء ببحث هذا الموضوع وفهم أبعاده المتكاملة، أن أتحدث عن الحكمة ـ

الصوفية في سرانيتها وعلنيتها، في شمولها وخصوصيتها ضمن نطاقات ثلاثة متصلة في جوهرها:

أولاً ـ الحكمة الكونية ـ هي الحكمة المستغرقة في ذاتها، في سكينة الأبدية والسرمدية. هي الحكمة الكلية والشاملة التي تتخلل الوجود وتنبث فيه دون تعيين أو تحديد؛ هي الحكمة التي ندعوها "الحكمة الإلهية" أو "حكمة الحقيقة السامية" أو "الوعي الكوني"؛ هي الحكمة التي ندعوها "ثيوصوفيا".

ثانياً ـ الحكمة ـ صوفيا: هي الحكمة التي تميز بها الكائن الروحي الأول، الكائن الروحي الذي كان على صلة وثيقة مع الحكمة الكلية والكونية؛ هي الحكمة التي اتصف بها ذلك الكائن الإنساني ـ الروحي قبل ممارسة اتصاله بثنائية الواقع المادي الذي برأسه العقل؛ هي الحكمة التي تشير إلى المعرفة التي اختبرها الإنسان الأول بالعلم الذي ندعوه "العلم الروحي". هي الحكمة ـ صوفيا التي مارسها الكائن البدئي عن طريق الغدة الصنوبرية قبل ضمورها.

ثالثاً ـ محبة الحكمة ـ هي الحكمة التي تميز بها الإنسان بعد ممارسة اتصاله بثنائية وتعددية الواقع المادي والطبيعي؛ هي فعل العقل الذي أحب الحكمة وهو يمارس تجربة وجوده، ويختبرها في عالمه، أي عالم الثنائية والتعدد والتنوع. هي الحكمة التي تشير إلى المعرفة التي يتوق إليها الإنسان، ويسعى إلى اختبارها بالعلم الذي ندعوه "العلم المادي". هي الحكمة العقلية التي تتجاوز الإدراك الحسي الماثل في الفكر والموضوع.

صديقي ـ أود أن أعيد تفسير الحكمة ـ الصوفية في نطاقاتها الثلاثة:

آ ـ الحكمة الكونية: هي الحكمة السامية المطلقة، أو الحقيقة السامية.

ب ـ الحكمة البدئية ـ صوفيا: هي حكمة الإنسان الروحي الأول الذي كان، عبر حكمته، على صلة مع الحكمة القدسية أي الإلهية ـ الإنسان الذي كان يعرف أن العالم المادي انبثاق أو تجلّ للعالم الروحي، ويمارس فيه سموه الروحي عن طريق الصوفية ـ العقلية.

جـ ـ محبة الحكمة ـ فيلو صوفيا: هي المستوى التي تراجعت إليه الحكمة البدئية عن علاقتها الوثيقة مع الحكمة الإلهية. وفي هذا المستوى، أصبح الإنسان محباً للحكمة دون أن يكون حكيماً. أصبح الإنسان يتوق إلى الحكمة التي تراجع عنها، والحق أن تراجعاً جديداً أخيراً حدث لمحبة الحكمة تمخض عنه ظهور العقل، سيد العالم المادي وأداة الروح، الذي سعى ومازال يسعى إلى استعادة المعرفة الروحية عن طريق التجربة والاختبار، فيخطئ ويصيب.

صديقي ـ تؤمن الحكمة القديمة، التي يدعوها بعضهم "صوفيا" بكل المبادئ السامية. وتسعى هذه الحكمة ـ الصوفية إلى تحقيق لقاء يوحّد أبعاد الفكر الإنساني ومستويات تنوعاته دون الوقوف عند حدوده الضيقة أو مناهجه المؤطرة وقواعده المشروطة. ولما كانت هذه الحكمة ـ الصوفية شاملة وكونية، فإنها تمثل تجلي مبدأ الشمول والكل على مستوى عالم الإنسان. ولئن كانت الحكمة ـ الصوفية تتميز بالشمول، إنما تتميز أيضاً بخلفية تلقي، من خلالها، ضوءاً على ما ذُكر في أنواع الحكمة لتنتقي من مبادئها ما يتماثل أو ينسجم مع هذه الخلفية أو اللوحة التي تُرسم عليها صور الإنسان المشرقة. وفي هذا المنظور، تُدرك أن الحكمة ـ الصوفية البدئية لا تقف من أي مبدأ عقلي مستنير أو روحي موقف الرفض الكلي، أو تقف منه موقفاً سلبياً أو عدائياً. وعلى غير ذلك، تسعى إلى بناء جسر معرفي بينها وبين الحكمة ـ الصوفية الماثلة في المبادئ المتضمنة في أي حكمة ـ صوفية أخرى.

صديقي ـ يمكنك أن تعتبر أن "الحكمة الصوفية" لا تتنكر للنتائج الباهرة التي بلغتها العلوم النظرية الحديثة أو العلوم الأساسية

الماثلة في الفيزياء والرياضيات في أبحاثها الأخيرة المتطورة التي تعود، في صميمها، إلى مبادئ الحكمة ـ الصوفية. فقد عمد علماء الفلك والبيولوجيا والفيزياء، في الفترة الأخيرة، إلى إقامة تأليف بين اختباراتهم وبحوثهم، وسعوا إلى تحقيق علاقة ضمنية وتأليفية بين هذه العلوم. ولاشك أن التأليف الذي أحدث تكاملاً بين هذه العلوم كاد يبلغ نطاق التكامل والتوحيد. وقد وطد الاعتقاد والإيمان بالوحدة الفيزيقية ـ النفسية ـ الروحية للكون. وهكذا، بدأ العلم الحديث رحلة عودته إلى الصوفية ـ الحكمة. ويعود الفضل لهذا التأليف أو التلاقي إلى الجهود التي بذلها علماء ـ حكماء ـ صوفيون. وفي سبيل تحقيق التأليف أو التكامل أو التوحيد، وضعت مؤلفات عديدة تبحث في النتائج التي اختبروها، ويحمل بعضها، على سبيل المثال، العناوين التالية: العلم والروحانية، الطاقة والمادة الحية، الطاقة والخصائص النفسية والعقلية للمادة، الروح ذلك المجهول، التأليف الجديد للمادة والعقل الخ.

إن دلت هذه النتائج التأليفية على شيء، فإنما لتبرهن عن وجود حقيقة كونية شاملة واحدة تتجاوز الظاهرات كلها وتشملها في آن واحد. ولا يدهشني أن تعلم أن هذه النتائج، التي توصل إلى معرفتها العلماء ـ الحكماء ـ الصوفيون، اتخذت من التجربة والاختبار طريقة للبرهان الذي يؤكد حضور حقيقة كونية كلية وشاملة. والحق إنك تجدها في مؤلفات "الحكمة القديمة" المتصلة بـ "الحكمة الكونية" أو في تعاليم بعض الحكماء أمثال "إخوان الصفا" و"مؤسسي هيكل دلفي" الذين احتفظوا بسرانية هذه العلوم، وعلموها لمريدين مختارين أصبحوا، بدورهم، حكماء ـ صوفيين ـ حكماء ومرشدين.

في الوقت الحاضر، تبعث "الحكمة القديمة" الماثلة في "الحكمة الكونية" مبادئها المكنونة وعلومها السامية إلى الوجود، وترتكز جهودها على دراسة كل حصيلة علمية وكل بحث يختبره العلماء ـ الحكماء ـ الصوفيون في كل الحقول. وهكذا، تُدرك أن العلم المادي بدأ يتلمس الطريق المؤدي إلى معرفة الحقيقة الروحية. وقد توصل هذا العلم إلى الاعتراف والإقرار بروحانية المادة وخصائصها العقلية والنفسية، وبنفس للكون المادي تنبض بالحياة، وبطاقة ديناميكية تفعل فيه، وبحياة دائمة لا تضمحل، وبوعي كوني مكنون، وكامن ومنطو في تلافيف المادة، وبعقل يتجاوز الدماغ. وفي المرحلة الأخيرة، بدأ العلماء ـ الحكماء يدركون أن الكون لا ينضوي تحت مقولة المادة والروح وحدها، بل يتصف بمزايا الوحدة المتكثرة ضمن كيان واحد يتدرج عبر مستويات سلسلة الوجود الكبرى أو العش الكبير.

وهكذا، يكون حكماء الروح علماء مادة تعمقوا في معرفة سرانية علم المادة وبالمثل، يكون علماء المادة حكماء يختبرون سرانية الروح في تجاربهم وأبحاثهم. وفي هذه الصورة التأليفية، تشاهد العلم المادي وهو يضع الحكمة ـ الصوفية موضع التجربة والاختبار.

العلم والحكمة ومصير الإنسان

صديقي ـ أحب أن أستهل حديثي بتصور ما كان في بدء الدور الزمني الذي نحياه، في ذلك البدء، كان الإنسان مكتملاً في كيانه، وتاماً في ماهيته وجوهره. كان حكيماً ـ صوفياً يعي وجوده ويعرفه، ويعي نفسه ويعرفها. وكانت الغدة الصنوبرية نامية كل النمو ومنفتحة. لقد كانت الأداة التي تصل الإنسان الأول بالملأ الأعلى، وذلك في سبيل معرفة ووعي القوانين الكونية. كانت الغدة الصنوبرية، التي تدعى "العين الثالثة" المنظار الذي يعاين الإنسان، من خلاله، أسرار العوالم وأسرار العالم الأرضي عبر المنظار المصغر. ولقد كشف حكمة أي صوفية الإنسان الأول عن اتصال مباشر بالوجود والكون، وعن حدس داخلي كامل بالحقيقة السامية، ومن جانبي، لا أبالغ وأنا أقول: كان

إنسان البدء متصلاً بالكون ومتحداً معه، كان يعرف الحقيقة الكلية الصافية، ويتوافق مع المبادئ الكونية، ويعمل وفق قوانينها التي هي قوانينه ذاتها. والحق إن إنسان البدء لم يكن عالماً بقدر ما كان حكيماً ـ صوفياً ينسجم مع عالمه، يفهمه، يتحد معه ويأبى السيطرة عليه. في البدء، كانت الأحادية، وكان العقل مستغرقاً في الحكمة الكونية.

صديقي ـ يمكنك أن تتساءل عما حدث لإنسان البدء الذي بدأ يتلمس طريقه في أرض الثنائية والتعددية ليتحول إلى عالم يجرب ويختبر، ويخطئ ويصيب. وهكذا، تراجعت الحكمة الصوفية، فأصبحت صوفيا. وتراجعت صوفيا فأصبحت فيلو ـ صوفيا، أي محبة الحكمة. وفي هذا التراجع أصبح العقل يبحث عن الحقيقة الواحدة والشاملة عبر التجربة والاختبار ليعود إلى صوفيا، وإلى ثيو صوفيا أي الحكمة الكونية المعبرة عن الحكمة الإلهية. وفي هذا المنظور، بدأ العقل رحلة عودته إلى الحكمة ـ الصوفية الممثلة بمعرفة حقيقة أو جوهر المادة والروح والوجود، وتحقيق الألف ـ البداية في الياء ـ النهاية. لذا، كانت الحكمة ـ الصوفية وعياً مباشراً لوحدة الكيان الإنساني ووحدة الوجود التآليفية، أي تحقيق الكائن الإنساني لاتصاليته مع كل شيء ليكون في وصال مع الطبيعة المادية والطبيعة الروحية الماثلة في الوجود الكون. وقد أصبح العلم، في جوهره، حكمة تطرح ذاتها على بساط التجربة والاختبار، ومعرفة بهذه الحقيقة، في ظاهره معرفة عقلية منهجية تلامس الحقيقة على نحو فكر وموضوع. وبعد أن يسبر العلم، في نطاقه العقلي، العالم عبر التجربة والاختبار، يدرك الإنسان أن العلم حكمة بذاتها، حكمة محققة في التاريخ على نحو عقل هو أداة الروح الفاعلة في المادة. والحق إن تراجع الحكمة ـ الصوفية إلى العقل، الذي جعل من الدماغ موضعاً لاختزان تجربته واختباره، يتجسد في تراجع الإنسان عن الحكمة ـ الصوفية الممثلة بالروح إلى اكتشاف عالم المادة عن طريق العقل. هكذا، أصبح الإنسان عالماً. ولما كانت روح الإنسان، بحكمتها ـ صوفيتها، تتجه إلى الحقيقة أو تدركها مباشرة وكانت أحادية الاتجاه، فإن العقل يدرك الحقيقة عن طريق الثنائية أي عن طريق التجربة والاختبار. لذا، ترى أن العقل يصيب ويخطئ نسبياً أثناء تجربته واختباره.

وعلى هذا الأساس، تكون الحقيقة النسبية من نصيب العقل الذي يختزن معلوماته في الدماغ، وتكون الحقيقة المطلقة من نصيب الروح أو من نصيب العقل المستنير المتصل بحكمة الروح. أما العقل المتصل بالدماغ والحواس وحدها فإنه يسعى إلى تثبيت تقنية العلم التي تشير إلى السقوط إلى هاوية الوجود. لذا، يكون هلاك الجنس البشري منوطاً بزيادة التقنية العلمية التي تعمل على سطح المادة دون الولوج إلى عمقها وجوهرها، ويكون خلاص الجنس البشري متصلاً بتوحيد الحكمة ـ الصوفية بالعقل المتسامي إلى الروح. هكذا، تدرك أن الحكمة الصوفية ـ هي الإرادة الفاعلة في جميع الاتجاهات والنطاقات العلمية، والعقلية، والنفسية الهادفة إلى روضة المادة وإلى استنارة العقل.

صديقي ـ أصبحت تدرك حقيقة الصوفية ـ الحكمة. ولما كنتُ متيقناً أن الصوفية ـ الحكمة لا تمت إلى التصوف، بمعنى اعتزال العالم والانسحاب إلى مركزية الأنا حيث يحتمل أن تلعب هذه المركزية دوراً سلبياً ومحبطاً، وهكذا، تعلم أن الصوفية ـ الحكمة فعل إرادي يحقق الإنسان، لدى تطبيق، عقلانيته المتسامية إلى الروح، ووعيه الكوني، ويعود إلى حكمته ـ صوفيته البدئية الصافية والنقية لتتعمق إلى نطاقات الحياة بكاملها وتتسع إلى الكون. وفي هذا المنظور، الذي تعيشه واقعياً وتحياه روحياً، أود أن أذكرك ببعض المبادئ التي تتبناها الصوفية ـ الحكمة، وتجعل منها مشروعاً معيشياً وحياتياً فاعلاً تتضمن فيه أسس الصوفية ـ العقلية

لتسمو إلى مستوى الصوفية ـ الحكمة:

أولاً ـ محبة الإنسانية جمعاء بغض النظر عن الجنس، واللون، والعنصر،والمعتقد والدين.

ثانياً ـ توحيد نطاقات الفكر الإنساني ووجهات النظر العديدة والمتنوعة في دراسة مقارنة تتضمن في وحدة تأليفية للدين بمفهومه الروحي، وللفلسفة بمفهومها الإنساني والمثالي، وللعلم بمفهومه النظري والطبيعي والكوني، وبمنظوره المعرفي.

ثالثاً ـ تعمق وتوسع في دراسة القوانين الطبيعية، والإنسانية ـ الاجتماعية، والولوج إلى نطاق القوانين الكونية التي تشملها.

رابعاً ـ الشعور الكامل بالقيمة والمعنى المضمونين والكامنين في الوجود، أي المعرفة، بمفهومها العرفاني، الذي يشير إلى وجود وعي كوني يشمل جميع القوانين والمبادئ.

خامساً ـ التجربة العقلية أو النفسية المتسامية أو الروحية المختبرة التي تنتهي إلى عرفان يتجلى في تحقيق الشعور الأسمى بتكامل الوجود الإنساني، والطبيعي والكوني.

سادساً ـ واقع الحضارات، والثقافات، والإنجازات، والمواهب المتنوعة الرائعة مقولة تشير إلى وجود تنوع ظاهري وتؤكد وجود حقيقة باطنية أو جوهرية واحدة، وعقل إنساني جماعي شامل، وروح فاعلة في التاريخ الإنساني.

سابعاً ـ العقل المنفتح والقلب المنفتح سبيل إلى لقاء الحضارات والثقافات وتفاعلها، ودليل على تفاعل العقل الخاص مع العقل العام في قاعدة واحدة مشتركة بين العقول الفردية تشير إلى احترام التجارب الروحية التي اختبرها حكماء ـ صوفيون في أنحاء العالم.

ثامناً ـ تمثل العالم والطبيعة والكون في نسيج واحد متداخل خيوط الحياكة وضمن مستويات يتضمن المستوى الأدنى في المستوى الأعلى، ويشمل المستوى الأعلى المستوى الأدنى.

تاسعاً ـ تأسيس بنية عقلية منفتحة ومكوِّنة تصلح لإجراء حوار مع أبناء وبنات الإنسان، وتهدف إلى قبول الآخر والاعتراف به، وتتجاوز الأطر المحدودة والمقيدة والمناهج الضيقة الأحادية البعد.

عاشراً ـ الإعلان العالمي لواجبات الإنسان الذي يشتمل على الإعلان العالمي لحقوق الإنسان. لذا، كان الحق الوحيد، الذي يطالب به الإنسان، قائماً في الواجب. ويدعو هذا الإعلان المعبر عن الواجب إلى تحقيق تربية إنسانية فاعلة تجعل من الواجب أمراً أخلاقياً وروحياً يتجاوز الشريعة الناهية.

حادي عشر ـ المثالية بوصفها تطويراً للواقع المُعاش أي كما يجب أن يكون. وهكذا، يتحول الوجود إلى الوجوب.

ثاني عشر ـ السعي المثابر والهادف إلى تحقيق العدالة الاجتماعية الملازمة لكرامة الإنسان وحريته الماثلتين في الوعي.

ثالث عشر ـ توطيد التفكير المنطقي الهادف إلى بلوغ محاكمة سليمة تنقذ العقل من تحديدات الإشراطات العديدة التي تحول دون تطويره إلى عقل مكوِّن يمثل في صوفية ـ عقلية ويسمو إلى مستوى الصوفية ـ الحكمة.

□□

الحلم والفعل الإبداعي والصحة النفسية

إسماعيل الملحم

تستنهض المثيرات الخارجية كثيراً من الصور التي نحتفظ بها في أعماقنا، أكانت مما نعيه ونشعر به أو تحديد زمان ومكان هذه الصور التي صارت جزءاً من مدخرات حياتنا النفسية كذلك تفعل الأحلام حين تنتزع من هذه المدخرات ما يكون استجابة للمؤثر الخارجي آنف الذكر، والذي قد لا نستطيع تحديده وإبرازه من بين سيل المؤثرات الأخرى. ولا تقتصر العملية على ما نعيه من هذه الصور، وإنما يمتد تأثيرها إلى صور أخرى مما لا نستطيع تمييزها أو تحديد زمان ومكان وصولها واستيطانها في دواخلنا.

في الأحلام كما الفعل الإبداعي تلعب المثيرات دور الزناد في قدح الشرارة حيث يجتمع في الحلم، كما في الفعل الإبداعي، الكثير من مفردات ما تختزنه النفس، وتتشكل منظومة تختلف بين شخص وآخر كما تختلف بين حلم أو فعل عند الشخص نفسه. ولا تكون المنظومة من الصور هذه منغلقة لتدور في فلك خاص بها، ولكنها بشكل أو بآخر تتصل وتتداخل مع منظومات أخرى مما هو موجود في حياتنا اليقظة ومما هو غير مدرك منا في اللحظات والمكان.

فهل يستطيع المرء، سواء في حلمه أم في نصه الإبداعي، أن يتعرف على أجزاء هذا الكل الذي حدث فيصنفه في إحدى خانتي الوعي واللا وعي؟ مع أن السؤال هنا فيه شيء من الإقحام لأن ذلك ليس ما يقع في اهتمام صاحب الحلم أو صاحب النص، وإنما يكون عند المعالج النفسي الذي يقرأ ما وراء النص من بواعث وما وراء الحلم أيضاً.

يضع الحلم، كما العمل الفني الإبداعي، صاحبه وجهاً لوجه أمام خبراته القديمة، المكبوت منها وغير المكبوت، عارية من كل لبوس قد يعي من خلالها ذاته كاشفاً عن حقيقة المشاعر المرافقة لهذه الصور، منتقلاً من حالة الاضطراب والقلق اللذين لم يستطع قبل ذلك أن يجد لهما تفسيراً فيكتشف ما هو، ويتعرف على مستوى ما، أسباب ما يزعجه أو يؤلمه.

تعطي المادة الأدبية والمنجزات الفنية الأخرى المرء مفاتيح للكثير من مشكلاته، كما تفسر الأحلام في حالة اليقظة بأفضل مما قد تسهم به في أحلام النوم في هذا المجال لأنها تختلف عنهما بعدم وضوح الصور، فقد تكون باهتة مفككة الأوصال.

يصبح النص الأدبي، بالنسبة للمعالج النفسي أو الباحث، نداً للكرة الزجاجية التي كان يستخدمها (بيير غافيه مع مرضاه) طالباً منهم وصف ما يرونه في هذه الزجاجة. (يستخدم بعض المتنطعين لقراءة المستقبل من المشعوذين والسحرة القنينة طالبين، بإيحاء منهم وبإشارات مختلفة، من الشخص الذي يوقعونه بما يسمى المندل وصف ما يتراءى

أمامه من خيالات في القنينة يسبق هؤلاء المعالجين النفسيين في هذا المجال مع الفرق بأدوات البحث والمنهج).

يحمل النص الأدبي ما لا يُرى أو يفسر أو يُتصوّر على شاكلة واحدة عند جميع الناس كالكرة الزجاجية تماماً، يكون المتلقي أمامه كالناظر إلى نفسه في المرآة تظهر الصور عند الأشخاص كهم (تظهر لهم كهم).

يساوي علم النفس اللا شعور بين الحلم والفعل الإبداعي كونهما يمتحان مادتيهما من اللا شعور، وكلاهما يستخدم لغة الصور، ولأنهما كذلك فقد نسبت الأحلام، كما الأعمال الإبداعية، إلى قوى غيبية تزخر الأساطير في وصفها والحديث عنها. أعطى كبار شعراء الإغريق للأحلام أهمية كبيرة ونعتوها بأوصاف تدل على مدى ما كانوا يعيرونها من وقتهم وبما يقدرون حدوثها. فمنهم من قال إنها (أطفال الليل القاطنون في العالم السفلي). (١)

ولم يكن العرب بأقل من الإغريق في نسبة القصائد العظيمة إلى شياطين عبقر التي يختص كل شاعر بواحد منها.

فكأنما الإبداع الفني والأدبي ـ كما الأحلام ـ ظاهرة تعبير رمزي للا شعور، فعمليات الخلق الفني يقودها اللا وعي. وقد أبعد (باشلار) لحظة خلق الصورة عند الأديب الفنان عن كل عملية واعية وربط ذلك بقوى لا شعورية.

يتحرر الإنسان في حالة الإبداع، كما في الحلم، من الواقع ومن الروابط المنطقية بين الأشياء وأوجه النشاط الأخرى. وهكذا يتساوى أو يتفق عمل المخيال عند المبدع، بخاصة في مجالي الشعر والرسم ومجالات الصور الأخرى مع عمل المخيال عند الشخص النائم.

يؤدي اللا شعور وظائف توجيهية تبدو آثارها في الأساطير والأحلام، باعتباره ينبوعاً ثراً للحياة وهو ذو فاعلية. يكون للحلم، كما للنص الأدبي أو العمل الفني دلالات عاطفية ومنطقٌ مختلفٌ عما هو مألوف في اليقظة.

في الحلم لغة بدائية تتجلى في عمليات التجريد الواقعي كالتكثيف والانتقال وأخذ الجزء مكانة الكل. أما ما يحصل في مجال الفنون تكاد الصلة بين النص واللا شعور لا تخفى نفسها. فالعمل الإبداعي بما هو نتاج بشري هو فعل له خصوصية تعبر عن العالم الداخلي للمبدع من جهة وفيما بعد للمتلقي، وخصوصية ذات علاقة مباشرة بالظواهر النفسية ذات العلاقة من تخيل وتذكر وإدراك ومحاكمة. وليس عالمه الداخلي، المبدع أو المتلقي، هو هذه الظواهر المعروفة فحسب، وإنما هو عمليات لا شعورية أيضاً بما فيها من تصعيد وتجاوز وكبت. وعلى مستوى آخر فإن الخصوصية في هذا المجال إنما تفصح عن خبرات اجتماعية وبيئية تضاف إلى ما سبق.

في التقارب بين الحلم والفعل الإبداعي، وفي التقاطع ما بينهما ما يعطي لدراسة الأحلام وآلياتها وعلاقاتها بالحياة ما لا يستغني عنه المحلل النفسي والناقد الأدبي في حدود معدودة. ويقودنا ذلك إلى اتباع التقنية الرمزية في الكشف عن مفتاح الحلم الذي يساعد بدوره في الكشف عن مفتاح العملية الإبداعية ذاتها، وكذلك عن آلية التلقي والمؤثرات فيها. وأهم ما في هذه التقنية الرمزية ـ كما عند فرويد ـ الملمح المميز للرمز، حيث إن معناه لا يتغير ـ على حد قوله ـ كون الرموز عالمية. (٢)

الرموز تتخطى الثقافات، وتعود إلى تلك العهود الموغلة في القدم، وتغوص في أعماق النفس، فالجمل اللغوية هي التي تكشف عن هذه التعادلات العالمية كما تفعل الأساطير والحكايات الشعبية والاستخدامات الأخرى. (٣)

يلتقي الفن الأصيل، بمعناه الواسع، مع الأحلام كونهما يستمدان وجودهما، كما سبق، من اللا شعور الجمعي (وقد كشفه يونغ بعبقرية نادرة) حيث تكمن بقايا الخبرة والتجربة الأولى للأسلاف. وتعكس أحلام البشر هذه النماذج البدائية، كما تنعكس في الحكايات والأساطير بعد أن تكون قد خضعت

لبعض التغيير نتيجة ارتفاعها إلى مستوى الشعور، بحيث أصبحت تراثاً شعبياً يُحكى ويعيش في نفوسنا.

أما فرويد فقد اعتبر أنَّ في وظائف الفن مصدراً تعويضياً لإشباع شهواتٍ في مقابل حظر ثقافي قديم... ونعثر في الفن على لذات تعويضية ـ المبدع كما المتلقي ـ تُنتزع من شباك القمع والتسلط الاجتماعيين. (٤)

وقد يقع في هذه المطارح الالتباس بين الحلم والفعل الإبداعي ويبدو ذلك على مستويات مختلفة من الإسقاط. ونظراً لقوة الحلم فإن صوره تمد الفنان، سواء شعر بذلك أم لم يشعر ـ بقوة يحصل بوساطتها على أفكار، كما يقول الألماني (فيلهلم بنتس):

علينا أن نعجب لقوة التصور الخلاقة التي يوقظها فينا النوم ـ فمن طاقة الصورة يحصل الفنان على أفكاره أيضاً.

أو كما كتب البريشت دورير:

آه كم رأيت في النوم فناً عظيماً ذلك الذي لم يحصل لي في اليقظة. (٥)

فعلى الرغم من أن مؤسسي التحليل النفسي لم تكن مقارباته للموضوعات الأدبية والفنية مقصودة لذاتها، أو لاعتبارات جمالية، أو لتفسير موهبة هذا الشخص أو ذاك، وإنما كان هدفه أن يفسر جوانب سلوكية عند مرضاه أو عند أشخاص موهوبين للكشف عن خبرات الطفولة المبكرة وتفسير بعض الأعراض المرضية. على الرغم من ذلك فإنه قد فتح الباب واسعاً فيما بعد للولوج إلى عالم الأدب والفن ليس بعيداً عن دراسة الأحلام وإنتاج مادة هامة لا غنى عنها في تفسير الأدب والفن في الكثير من تراث التحليل النفسي بخاصة وعلم النفس بعامة.

ومع العلم أن دراسات فرويد في هذا الباب قد قامت أساساً، قبل تناوله أعمالاً لبعض المبدعين مثل دافنشي وغيره، أو دراسة التطورات في شخصيات أولئك المبدعين، والمقصود هنا عمله الضخم (تفسير الأحلام) الذي سيظل أحد النتاجات الكبرى للفكر البشري. فقد شكل هذا الكتاب الذي انفتح على دراسة اللا شعور ودوره في حياة الإنسان السوية والمرضية على حد سواء.

يستفيد الباحث في الأدب والفن في فك شيفرات الأدب والفن من تقنيات التحليل النفسي، إذ إن الترميز فيهما له صلة وثيقة بترميز الأحلام.

توسع (أريك فروم) في توضيح الرمزية في الأدب والأحلام وذلك حين كتب:

الكلمة أو الصورة تكون رمزية حين تعني أكثر من معناها الواضح المباشر، إذ إن لها جانباً باطنياً أوسع، فلا يحدد بدقة ولا يفسر تفسيراً تاماً بحيث يأمل المرء تحديده أو شرحه كما هو. يجد العقل نفسه باكتشاف الرمز منقاداً إلى أفكار وصور خارج قبضة المنطق. يستخدم الإنسان الرمز والمصطلحات الرمزية التي تمثل المفاهيم التي لا يستطيع إدراكها تماماً خارج نطاق الفهم البشري، من هذا المنطلق فسريونغ لجوء الأديان كافة إلى استخدام اللغة والصور الرمزية. لكن هذا الاستخدام الواعي للرمز هو جانب واحد من جوانب سيكولوجية كثيرة لحقيقة في علم النفس ذات أهمية بالغة تتلخص في أن الإنسان يصنع رموزاً للا شعور أيضاً بصورة عفوية تتجلى على شكل أحلام. (٦)

وإذ يفتقد الحلم أو النص ـ أحياناً ـ إلى العلاقات والتسلسل المنطقيين فإن التحليل النفسي يستطيع أن يجد لذلك مسوغاته بحيث تنتظم الصور في علاقات وتسلسل مقبولين أو مقنعين إلى حد ما.

يتفق ذلك مع ما طرحه (أوكتافيوباث) من أن الصورة الشعرية فيها من التقريب والجمع بين حقائق متباعدة متناقضة مختلفة الشيء الكثير، فهي تجمع تنوع الأضداد في كشف جامع واحد. وهو ما نراه في كثير من

القصائد لشعراء عديدين في جمع عنصرين مختلفين أو أكثر في صورة واحدة. وقد مثّل أحدهم على ذلك في قول لأدونيس في إحدى قصائده:

(ينبغي أن أسافر في جنة الرماد).

لقد جمع في صورة واحدة الجنة والرماد معاً مع بعد الشقة في مضمون كل من المفردتين وخلق منهما صورة جديدة هي أكثر من الجمع بينهما. إنها الصورة التي يخلقها المبدع، لا عن طريق العلة والمعلول أو عن طريق النسب أو النسبية، لكأنها (الصورة الشعرية) تصل بجناحيها الخاصين. إنها تتفجر من خارج اللغة، وتنبجس في الرأس دون أن يسعى الشاعر بطلبها أو أن يكون له وعي بطلبها أو بتشكلها. (٧)

يتفق ما سبق مع ما كان يردده السرياليون من قولهم إن الشاعر يمّحي كلياً ليستقبل الصورة التي تقتحم ذهنه تلقائياً. أي أن إثارة اللا شعور والقدرات الكامنة فيه تؤكد فيض الصور عنه، حيث ينهل الفنان أو حيث تتغذى الأحلام، وعلى المنوال نفسه نسج الدادائيون.. قال أحدهم: لكي تنسج قصيدة دادائية، خذ جريدة، خذ مقصاً، أختر من الجريدة المقال الذي يناسب طول القصيدة التي تنوي كتابتها. واقتطع المقال من الصحيفة، قص الكلمات التي يتألف منها المقال بدقة، ثم ضعها في كيس وحركها قليلاً. انتق بعد ذلك الكلمات واحدة بعد أخرى رتبها وفق الترتيب الذي أخرجتها به من الكيس، ثم انسخها بأمانة. هكذا تكون القصيدة قد ولدت، إنها تشبهك فها أنت متجدد أو مجدد، وأنت ذو إحساس لطيف، ولا تُفهم من العامة. (٨)

إنها العودة إلى البدائية حيث يتقاطع الحلم مع الإبداع في الرمز، لكنهما يتفقان على الدور الهام الذي تحققه دافعية الهدم في كل منهما. فيلتقيان على وظيفة لكل منهما تتمثل في هدف ملخصه التخفف من وطأة القهر والقلق والتوتر ومن الشعور بالإثم... (مكبوتاتنا وخبراتنا القديمة، أفكارنا الضائعة في متاهات النفس، همومنا، طموحاتنا، آمالنا وآلامنا كلها موضوعات تثقل النفس وتبعث على القلق والتوتر إضافة لما يعتري الإنسان من مشاعر متناقضة من انقباض النفس المفاجئ إلى الانشراح المفاجئ، كلها حالات تسطو على النفس).

في الحلم والفن بمختلف تجلياته وأشكاله ما يؤدي إلى مساعدة الشخص على التفلت من القيود وذلك عبر اللجوء إلى الرمز.. والرمز هنا يعتمد على الحدس من جهة، وعلى الإسقاط من جهة أخرى لأنه يصدر عن أكثر الحركات النفسية بدائية.

يشرح يونغ هذا الإسقاط مبيناً أنه يقوم على التوحد القديم بين الذات والموضوع عند البدائيين، الذين ليست لهم القدرة على أن يفرقوا بين الأنا والعالم. ويشبه هذا ما يحصل عند الطفل في إحدى مراحل حياته حين لا يميز جسده من الأشياء من حوله. العالم عند البدائي والطفل كليهما كائن تشيع فيه الحياة وهما بعض مظاهرها.

أما الحدس فهو ما يساعد المبدع على الاتصال بمضمون اللا شعور الجمعي مما يسمح له إدراك هذا المضمون في اليقظة، بينما سائر الناس لا يطلعون عليه إلا في بعض أحلام النوم.

فكما هي الأحلام يكاد المرء لفرط كثافتها لا يشعر بزمنها فالفعل الإبداعي يكون ومضة أو ومضات قصيرة، يكون الفنان خلالها في حالات من الإشراق الذي يفيض غزيراً ولكن، لزمن جد قصير، وقد ركز يونغ على ومضة الإبداع هذه دائماً في شغله على التحليل النفسي. (٩)

بعيداً عن إنتاج الإبداع وعن الأحلام، فللرمز وظيفته التي لا تقل أهمية بالنسبة للمتلقي (المرسل إليه)، فهو يعطيه لوحات أو نصوصاً عارية تتراوح بين التصريح والتلميح. (١٠) فكأن الحلم والفعل الإبداعي يتجاوزان السائد والقريب ويخترقانهما فيخرجان من حالات الدوران في فلكه..

وكل على طريقته يؤدي إلى عملية تطهير نفسي تتمثل بتفريغ الانفعالات المكبوتة. يفسح الحلم في المجال إلى تشخيص صيغة صاحبه فيتخفف مما يثقله من هموم وتوترات ولو إلى حين. وفي حالة الفن والأدب وحتى في مجال الاكتشاف العلمي المفاجئ يغدو الإنجاز في كل منهما إنجازاً داخلياً لصاحبه كما يحدث عند المتلقي حالات مشابهة من الرضا الداخلي. فتمثل الصور الفنية والتفاعل معها يسهمان على درجات متفاوتة في تشخيص حالات نفسية تلامس المكبوت، وقد تفصح عنه بصور أخرى إضافة إلى ما يمكن أن تقدمه من دور علاجي كبير أو صغير.

وقد وصف (جبرا إبراهيم جبرا) دور الإبداع في إثراء الحياة، قائلاً: في الفن يجد الإنسان ذلك التوازن الخفي بين شدة الوهم وشدة الإنجاز الحسي والتخصيب الذي يجري بينهما لإثراء الحياة. ذلك أن نفي الفن ينفي الرابطة بين الحلم والواقع، وبالتالي ينفي الحياة نفسها.

الفن العظيم نتيجة أو ثمرة لرحلة الفنان إلى الأقاصي في عالم يصنعه ويعيده في إبداعاته نتاجاً أو فعلاً جميلاً.. وهل كان أصحاب اليوتوبيات والأعمال الإبداعية الأخرى ليبلغوا في فنهم ما بلغوه لولا الأحلام؟

يدفع العالم المثقل بالإحباطات والانكسارات بالفنان إلى حيث يتخلص من الكوابيس والهواجس.

فهل كانت رحلات السندباد ـ بحسب جبرا إبراهيم جبرا ـ طلباً للثراء؟ أم أنها كانت طلباً للمغامرة؟ كيف كان يجمع الذهب والدرر ثم يعود فيبددهما؟

ليس كالحلم والفن ما يجعل الحياة قابلة لأن تعاش.. إنهما يجعلان الواقع براقاً.. كذلك كانت مغامرات السندباد ركوباً للأخطار وقطع المسافات.. فلا تطلق الحياة كاملة إلا من خلال المواقف القصية.

كذلك كان (سميح القاسم) في مجموعة (ملك أطلنتس) سندباداً ركب البحر والجو وساح في البحر وفي مملكة المياه.. فلم تضعْه المدن والمرافئ. انطلق سندباداً تحدى الصعاب والوحوش والرعب.. عاد إلى بيت أبيه، إلى تاريخ العائلة حيث كان جده ذلك القرمطي الذي صارع الظلم، إنه لا يذهب إلا ليعود فلا يترك أرضه ولا هي تنساه.

إنها أخيلة الفنانين يمتزج فيها الحلم بالفعل الإبداعي لا تحدها حدود، في رواية (عالم بلا خرائط)، يقول الروائيان (عبد الرحمن منيف) و(جبرا إبراهيم جبرا) كلاهما أو أحدهما:

ليتقولوا.. ما نفع الحياة إذا لم يكن فيها تقولات، إذا لم أذب على صدرك، إذا لم أشعر أن البحر من تحت الدار يحسد نفسه على سماع أصواتنا من غرفتنا الصغيرة المقفلة.

أكان هذا الذي جاء في الرواية، ومثله كثير، حلماً أم وهماً، أم صوراً إبداعية؟ جاء في قول لأحد الباحثين في علم النفس:

إن كافكا الذي كان أبوه رجلاً عدوانياً، وقد أسهم في شدة إحساسه بعدم الأمن.. إن كافكا هذا ليس من شك في أن تكون كتابته هي التي أنقذته من الانهيار.

ما سبق كان كافياً ليدفع بالتحليل النفسي في اتجاه الأعمال الفنية والأدبية.. فتهيأ لفرويد أنه يجد الكثير من الاكتشافات من خلال اطلاعه على الأعمال الفنية والأدبية، بخاصة في الآداب والأساطير اليونانية. فقد كان ذلك منطلقه لاكتشاف العقد النفسية وعلى رأسها عقدة أوديب التي احتلت موقعاً مركزياً في مقارباته. فكانت دراسة الأحلام ودراسة الآثار الإبداعية مع الاعتماد على منهج التداعي الحر وفعاليته بعض أهم أركان التحليل النفسي، وأعطاه أجوبة كثيرة عن الانحرافات وأشكال العصاب والأعراض المرضية المختلفة من العصاب البسيط إلى الفصام والهذيان والذهان وغيرها. الدهشة ذاتها تملكت المبدعين أنفسهم أمام إنجازاتهم.. تجلى ذلك في البحث عن تلك القوى الغامضة التي لم يدركوا كنهها وراء

أعمالهم، وقد أحس بعض من الشعراء والفلاسفة في القرن التاسع عشر، ولاسيما الرومانسيون منهم، الألمان على وجه الخصوص بالحاجة إلى معرفة الحياة النفسية الشعورية. فسلموا بوجود مفتاح ذلك في اللا شعور. لكن تسليمهم هذا لم يرقَ إلى ما وصله التحليل النفسي فيما بعد وقد استعان بخبرات تحليلية في مجال الأمراض النفسية والعقلية للاستدلال على التغيرات المتعاقبة على الفرد ونموه، ومعاودة بناء الصورة المميزة للطفلية، ومنها بالطبع الطفلية الجنسية، إثر ما يلحق بالفرد وحياته من صنوف التشويه والحذف والتحريف مما يجعلها غريبة الملامح والقسمات.

لكن الأحلام والأعمال الإبداعية في لحظات غياب سلطات الكبت النفسية تفصح عن الملامح الأولى في حياة الإنسان. وهما يساعدان على تحديد معالم حياة الفرد وتاريخه الذي انطمر في منأى عن تناوله له. إذ تستمد الأحلام مادتها، وهي مادة تظل عاطلة في بعضها أثناء النشاط اليقظ من حياة الطفولة. (١١)

توسع فرويد سواء في كتاباته النظرية أو في ممارسته للعلاج النفسي دون أن يحشر نفسه في زاوية واحدة، أو يلزمها بطريقة وحيدة للعلاج. فكانت دراسته للأدب والفن في حدود اختارها ذات أهمية اغتنت بها حياته المهنية وأغنت معرفته الشخصية. وأتاح له الإضاءة على الكثير من المشكلات. وقد اعترف بأن طريقة النظر في التحليل النفسي أفادت الشيء الكثير من دراسته للفن والفنانين..

وأفضل ما توصل إليه كان من خلال امتلاكه قدرة كبيرة في استيعاب الرابط الجوهري، للتماثل في الوظيفة، بين عمل الحلم وإنجاز العمل الفني بل والإعداد له.

وقد أسهم تلامذة فرويد من بعده في تصوير ما أسموه اللا شعور الإبداعي مدّعين أن التحليل النفسي قادر على اكتشاف دقائق العملية الإبداعية في الفن. وانتهى بعضهم إلى القول أنه في القصيدة مثلاً يستوي حلم يقظة اجتماعي. بهذا تكون الفرويدية قد استوعبت الرابطة الجوهرية للتماثل في الوظيفة بين الحلم والإعداد للعمل الفني. فكل من الظاهرتين تنبعان من عمل متماثل وإن اختلفت مادة إحداهما عن الأخرى..

وحين يتعرض متابعو فرويد لدراسة الإبداع، يرى بعضهم أن الخصائص الرئيسة أو الميكانيزمات التي تسهم في الفعل الإبداعي في مجال الفن مشابهة إلى حد كبير للآليات التي تقوم وراء النكتة والأحلام والأعراض العصابية. ويرى (أرنست جونز) أن الفرق الرئيسي بين الحلم والإبداع يتمثل في الميكانيزم الرئيسي في الإبداع هو التفكيك بينما يكمن في الأحلام في التكثيف. يفتت الفنان الشخصية ويوزعها على شخصيات عدة أو يعالج الموضوع الفني في شكل خط رئيس وخطوط جانبية موازية عدة تتجمع كلها في نهاية وحيدة أما في الأحلام فإن ما يحصل هو تجميع ملامح وسمات شخصيات عدة في شخص واحد.

اعترف عالم النفس المصري (مصطفى زيور) في مقدمته لترجمة تفسير الأحلام أن الشعراء سبقوا فرويد في حدس الكثير من الحقائق النفسية، غير أنهم كانوا يهدفون إلى إنشاء ما يدخل المتعة إلى النفس. على حين أن فرويد كان جهده منصباً على إرساء قواعد علم مقنن. (١٢)

الاستشهادات:

١ ـ كريستغرايد توغل: الأحلام ـ ترجمة سامر رضوان ـ ص ١٨ ـ دار أرواد طرطوس ١٩٩٤.

٢ ـ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص ص ٣٠ ـ عالم المعرفة ـ ١٦٤.

٣ ـ السابق ـ ص ٣١.

٤ ـ فؤاد أبو منصور: الفكر العربي المعاصر ـ ع ٢٣ ـ ص ١١٤ ـ ١١٥.

٥ ـ كريستغرايد توغل: م. س ـ ص ١٤٤.

٦ ـ صلاح فضل: م. س ص ٤٢.

٧ ـ صبحي البستاني: مسألة اللا وعي في الصورة الشعرية ص ٩٧ ـ الفكر العربي المعاصر ع ١٣.
٨ ـ م. س ـ ص ٩٨.
٩ ـ حسن أحمد عيسى: الإبداع في العلم والفن ـ ص ٨٥ ـ عالم المعرفة ـ ٢٤.
١٠ ـ أمينة غصن: كونية الأسطورة وتحولات الرمز ـ ص ٩٥ ـ الفكر العربي المعاصر.
١١ ـ سيغموند فرويد: ثلاث مقالات في النظرية الجنسية ـ طبعة دار المعارف ص ١٩.
١٢ ـ سيغموند فرويد: تفسير الأحلام ـ طبعة دار المعارف ـ ص ١٢.

❑❑

فاعلية الخطاب الجسدي وتجسده في العرض المسرحي

كلثوم مدقن

تمهيد:

عرفت الثلاثينيات من هذا القرن بواكير الدراسات السيميائية كمقاربة نظرية لأنساق التعبير والاتصال عامة، إذ وجدت في المسرح ومع مدرسة براغ البنيوية وكذا الروسية مادة غنية تتوزعها النصوص المتعددة ،لذلك اصطدمت تحاليل "زيخ" و" موكاروفسكي" بمنهجية تحليل تلك النصوص والتي تتمثل في النص المكتوب ونص العرض ،وكان تركيزها منصبا على نص العرض باعتباره العلامة الكبرى والنسق الأكبر لشتى الأنساق الخطابية المتمثلة في الكلام والصوت والإيماء (١) وانصبّ التركيز على العلامة غير اللغوية لما لها من دلالات تفوق اللغة في التعبير تجسّد هذا في المسرح الجزائري من خلال ما دأبت القناة الجزائرية عرضه أمثال ما يقدّمه المسرحيان محمد فلاق وصونيا وغيرهما .

من هذا المنطق بدأت الاهتمامات بدراسة الخطاب المسرحي في العالم الغربي والعربي، الذي يتميز في مجمله عن سائر الخطابات الفنية والأدبية ويتجسّد على خشبة المسرح الفني والمسرح اليومي، إذ يلجأ الكثير من الأفراد إلى الاكتفاء في خطابهم اليومي بالإيماءات الحركية ،واتفق المتخاطبون على إعطاء تفسير عام وموحّد لها يدخل في تفسيرها المقوّم الديني والعرقي والإنساني ، و في المسرح هو الخطاب الذي يتمثل في اللغة اللامنطوقة والتي يظهرها جسد الممثل أثناء العرض، حيث وجد لخطاب الجسد مقومات أوجزها امبرتو ايكو في قوله" جسد بشري له خواص تعرف بالاتفاق،تحيط به أو تدعمه مجموعة من المواضيع المتصلة به في مكان مادي ،يقوم مقام شيء ما غيره ،اتجاه رد فعل جمهور.."(٢)

وينطلق كل مسرحي من تجربة معينة يستقيها من واقعه اليومي، وكذا من خلفية فكرية يريد التعبير عنها ،فقد كان ستنسلافسكي وهو من أعظم المخرجين المسرحين في دراسته لفن المسرح وخطاباته يركز على أهمية الممثل الذي يستثمر جسده في تحديد الدلالات الفعلية كاملة ،ويشترط أن يكون محيطا بالإطار الاجتماعي والتاريخي (٣) ،من هنا يتميّز كل ممثل عن غيره وبحركاته يجلب جمهوراً أكثر، ويقنع بفكره أكثر، ويظهر خطاب الممثل على الخشبة خطاباً غير لفظي Nom Verbal communication في الغالب، إذ تنتقل فيه المعلومة بوساطة وسائل مصاحبة للكلام أو من دونه، فقد يجسّد الخطاب بوساطة

الإيماءات Boy Attalides وأوضاع الجسد و تعابير الوجه expression farcial و السكنات والتحركات وغير ذلك من العلامات الأيقونية التي تتمثل في الرسائل الشفوية والبصرية و اللمسية والذوقية و الشمية التي يجري نقلها وتنقلها من خلال قنوات متعددة وسيلتها جسد الممثل.

ويبقى جسد الممثل هو الخطاب العام الذي من خلاله يتم التواصل مع الجمهور وضمن هذا الخطاب تتجسد خطابات جزئية، يركز الممثل فيها في كل مرة على جزء من أجزائها وتكون في الغالب أقوى في التعبير والدلالة من الكلام المنطوق منها، (الإيماء، التماس العيني، الصوت، الصمت ....)

ووقفتنا الأولى ستكون مع الخطاب الجسدي عموما وفاعليته الدلالية .

لغة الجسد:

على الرغم من أن الحركة على منصة المسرح تشبه إلى حدّ كبير الحركة في الحياة اليومية فإن الصعوبة تكمن في أن العرض المسرحي يحوّل الطبيعة إلى فن والغريزة إلى وعي والوظيفة إلى معنى والتلقائية إلى شكل جمالي مقصود، وكل هذه التحولات تقتضي الدراسة والتدريس والاستيعاب واللياقة النفسية والجسدية، إذ إن تلك الأنشطة البدنية العادية الطبيعية، كالمشي أو الوقوف أو الجلوس أو الجري أو الصعود أو الهبوط تتحوّل إلى خطابات متعدّدة المعاني، تخرج في دلالتها من الحيّز المادي المرئي لتؤدي دلالتها الإنسانية ومعناها الدرامي، ويجسد كل هذا خطاب الجسد الذي يسمى الكينزياء (علم حركة الجسد) Kinexis وتصنّف ضمن المؤشرات الوضعية Attitudinal Markers المرتبطة بقصد المتكلم، كما يؤكده الدارسون والحقيقة لا ترتبط بقصد المتكلم بقدر ما تُعير الاهتمام لوضع الجسد كون المتلقي يفسّر جميع الحركات الصادرة عن الممثل، قصدها أم لم يقصدها، وعلى هذا الأساس بنى المسرحي برشت اهتمامه بالإيماء الذي يصدره الجسد كونه خطاباً بليغاً يدرك من خلاله الجمهور بعده الإيديولوجي (٤)، ويمكن أن نضرب مثلا لذلك في الصلاة التي يؤديها كل ممثل بحسب معتقده، فالمسلم مثلا يعبّر عن فرحته في السجدة الواحدة خارج الزمن الحقيقي للصلاة، والياباني يسجد اثنتي عشرة ركعة تعبيراً عن حمده وشكره، والأمر يختلف عند المسيحي، ولا يمكن للممثل أن يتجرّد من هذه الحركات التي صارت عادة لصيقة به يعرضها من حين لآخر بطريقة شعورية أو لاشعورية حسب المواقف التي تفرضها المادة الحكائية لمسرحيته.

سبل التواصل في الخطاب المسرحي:

ويرى جورج مونان أن شروط التواصل في الخطاب المسرحي لا تتحقق في النص بقدر ما تتحقق في العرض؛ لأن التواصل الحقيقي يبنى أساساً على تبادل الوظائف التي يقوم بها الجسد، فيتحوّل جسد الممثل إلى مرسل أساسي يجيب على أسئلة المتفرجين (٥)،

ويبقى الخطاب المسرحي الوسيلة الممثل في التعبير عن إيديولوجيات لا يحتاج فيها المؤلف إلى التصريح، وخطاب الجسد يؤدي وظائفه باستعمال إيماءاته المختلفة، ويمكن للجسد وهو يعبّر عن كلمة واحدة أن يعتمد على يديه ورجليه وملامح وجهه لإيصالها فينسق بين تلك الأعضاء كلها، حيث ترى الباحثة نبيلة راغب " أن الجسد هو الآلة التي يعزف بها الممثل كل الألحان التي تعبّر عن العواطف والأحاسيس التي لا حصر لها، التي تتراوح بين البساطة والتعقيد بين الهدوء والصخب بين البطء والسرعة بين السكون والحركة وبين الصمت والكلام" (٦)، والممثل الذي يتقن لغة الجسد تجده يحسن التلاعب بها وقتما يشاء خاصة حين اقترابه من اللحظة الفعلية للشعور الحقيقي الذي يتحد في كيانه الواعي وخبرته الحرفية بالشخصية التي

يؤديها، ومن ثم ينطلق خطابه، و تبرز قيمة كل ممثل عن غيره، وتجد الجمهور يتردد عن هذا دون غيره وشعبية كل ممثل تظهر من مدى تجاوبه مع جمهوره الذي يحس في الكثير من الأحيان أنه ينقل مشاعره وأحاسيسه بل وأفكاره التي عجز المتلقي عن نقلها، لهذا كثيرا ما نجد الجمهور يشعر بنشوة داخلية تثلج صدره بعد مشاهدة مسرحية تروقه وتمس مشاعره وأحاسيسه.

ويعدّ جسد الممثل الأداة المادية والملموسة التي تتحرك فتتحول إلى خطاب متواصل إذ يقف الممثل ساعات أمام الجمهور وإن لم تكن الأداة والوسيلة التي يتألف منها قادرة على التوصيل الجيد فإن الخطاب المسرحي يصل مشوّها أو مبتورًا وجسد الممثل لا يملك لسانا فحسب لكي يلقي به الدرر الشعرية والروائع النثرية بل يملك أعضاء أخرى تفوق اللسان في التعبير المادي والمرئي المؤثر في الجمهور، فقد يصل خطاب الجسد من خلال إيماء الرأس وحركته أو" لفتة حادة وناعسة من العينين أو رفعة للذراع أو خطوة موحية للقدم، وكل هذه الخطابات اللامنطوقة تملك من المفردات الحركية ما تفوق في التعبير قدرات اللسان مهما كان بليغا "(٧). خاصة وإننا نعلم أن الخطاب الذي ينقل عن طريق الصورة يكون أعمق وأبقى في الذاكرة والمخيلة من الكلمة المجردة، وهذا الخطاب يدرك عن طريق الأيقونة البصرية.

ولخطاب الجسد أوجه كثيرة؛ إذ إنه لا يمثل الوجه أو الذراعين أو الساقين أو القدمين من الأمام فحسب، بل إنه خطاب تواصلي دلالي من الخلف ومن الجانب الأيمن والأيسر، حيث تتجسد خطابات في هذه الحالة من خلال تناغمه وتفاعله مع الفضاء المحيط به؛ الذي يمنحه دورًا وظيفيا والتي يكتسبها من مجتمعه وعاداته وتقاليده ثم يظهر الممثل فعله الدرامي وحركته الجسدية فإنه يصل إلى درجة من الاحتراف الواعي والتلقائي، وإذا كان خطابه مركزا في كلمة أو إشارة واحدة محددة وكان يدرك على وجه الدقة نوع ذلك الفعل، فإنه يجهّز جسده وعقله وروحه لأجل الاستعداد لتلبية النداء في جزء من الثانية. فتجده يقدم خطابه من خلال سلسلة مفصّلة من الحلقات والأفعال والإشارات، وكلما تدفقت المشاعر لدى الممثل أثناء العرض كلما زادت حرية صوته وارتاح في عضلاته، فيعرف متى يبدأ خطابه ومتى يتوقف ومتى ينوع فيه(٨)، ويتفرّع جسد الممثل إلى خطابات جزئية يؤديها كل عضو من أعضائه بطريقته الخاصة وهي:

١ ـ حركات الجسد:

تلعب الإيماءات دورًا كبيرًا في استجلاء وتعزيز ورفع انتباه الشخص الآخر (المتفرج)، تقول سوزي سوتون: " تستطيع الإيماءات أن تلمّح أو تضمّن، تقترح أو تؤكد، تقلل أو تبالغ، تعكس صوراً ايجابية أو سلبية "(٩) فالعلامات الإيمائية تنقل رسائل محددة، فالإيماء بالرأس يدلّ على الموافقة والتشجيع، بينما النقر بالأصابع يوحي بأن الشخص الذي تخاطبه لا يعيرك اهتماما، والتثاؤب يتم بقصد تنبيه الجليس بضرورة تغيير الموضوع أو عدم الاهتمام، فكل هذه العلامات هي خطابات ذات فاعلية على المخاطب، وأثبتت جل الدراسات أنها تستعمل في المسرح بنسبة عالية عن طريق أوضاع الجسد، ومن ثم فالممثل يستغني في الكثير من الأحيان عن اللغة المنطوقة ليجسد أفكاره عن طريق إيماء الجسد ومقام الأصوات و السكتات والحركات و تعابير الوجه(١٠)، ومن ثم تفقد حركة جسد الممثل داخل العرض المسرحي وظيفتها الظاهرية لتتحول إلى رمز ذي دلالة كبرى، يتحكم الجمهور في تأويلها وفهمها فتكوّن بذلك وظيفته النفعية، ويمكن للممثل أن يستغني عن اللغة بحركاته ..

٢ ـ الوجـــه:

بما أن التواصل على خشبة المسرح يركز على الاتصال غير اللفظي، فقد جرى تصنيف ذلك التواصل إلى أنساق يدركها المرسل إليه عن طريق الأيقونة، منها الملابس، العطور والأشياء المصنعة Artifacts الخاصة بكل ما يكمل الجسد من زينة ولوازم وأقنعة (١١)، ويمكن تفسير هذه الخطابات المرئية بالاعتماد على لغة النظرات، ويمكن تفسير دلالات الأنساق المتعلقة بجسد الممثل في الغالب بالتركيز على التعبير الوجهي، فغالباً ما تنعكس الحالة الوجدانية على تعابير الوجه، وعندما تكون شديدة من الصعب السيطرة عليها بشكل واع، والممثل البارع هو الممثل الذي يستطيع أن يوصل خطابه من خلال اختيار تعابير متعددة لوجهه بدلا من تعبير واحد ومن ثم يكون خطابه الوجهي منسجماً مع رسالته، مثل الابتسامة التي تؤدى كخطاب لإيصال رسالة ايجابية ودية (١٢)، وتعابير الوجه تختزل أحداثاً متعددة يوصلها الممثل البارع إلى جمهوره ببراعته الخاصة، وأكثر أجزاء الجسد وظيفة هما العينان ..

٣ ـ العيون:

يقول كوني ستنسما رئيس معهد اتصالات أكسل في الو.م إن التماس العيني هو الطريقة الأحادية الأكثر قوةً وإقناعاً للفت الانتباه وكسب المودة، وإن الناس يحترمون الشخص الذي ينظر مباشرة في العينين، ويدلّ التماس العيني على أن الشخص توّاق للتفاعل وأن قناة التواصل عنده مفتوحة (١٣) .ولغة العيون في العرض المسرحي من أهم الأدوات التي يلجأ إليها الممثل في عرض أفكاره على الجمهور، فتجده يوجه خطابه من خلال تلاعبه بحركات عيونه وتوجيهها للملتقي بحسب متطلبات العرض، فأحياناً يرفعها إلى الأعلى كأن يدعو الله، أو ينزلها إلى الأسفل ليؤدي التحية أو يوجهها، صوب المتلقي للفت الانتباه لأمر ما، أو يوجه نظرته لأحد الحضور الحاضرين دعوة للمشاركة في موضوع عرضه وينشئا معاً خطاباً واحداً .

لغـــة الأيـــدي والأصابــع:

تتميّز لغة الأيدي والأصابع وحركاتها بالمرونة والتقلص، والارتياح والتشنج الشد والجذب وكيفية ملامستها لأي جزء من أجزاء الجسد له دلالة، الوجه بمختلف تفاصيله، الرأس، الصدر، البطن، الظهر، الفخدان، الركبتان، الساقان، القدمان، فهذه خطابات يمكن أن تضيف إلى معجم الممثل الكثير من المفردات التي يستدعيها وقت الحاجة وهي مفردات لا حصر لها، فتجده يقتصد في التعبير عنها بحركة أو لمسة (١٤)، فتتحوّل خطاباته إلى إظهار وعرض Ostension ولكي يعرف شيء أو يشار إليه أو يحال إليه يرفعه المرء وبكل بساطة بيده ويريه لمتلقي الرسالة المعنية

(الجمهور) " إذ نشير إلى المشروب الذي نبتغيه، فنرفع كوباً من الحليب ونريه لمن يقدم الطلب " (١٥) ففي الخطاب اليدوي يحوّل ما هو محسوس إلى مرئي فيصبح الخطاب قصدياً ومن ثم يرد العرض لتعويض اللغة اللفظية ؛فاليد على الجبين، تعني (رأسي يؤلمني) وجمع الأصابع (يعني التريّث)، وحركة اليد من اليمين إلى اليسار يعني الترحيب، ومن هذا كله يمكن للغة اليد وما تتشكل منه أن توزع الخطاب على الجمهور كله مهما كان عدده، إذ يمكن للجالس في مؤخرة المسرح أن يلتقط الخطاب عن طريق الصورة المرئية التي تشكلها حركة اليدين، وحركة اليدين هي الحركة الأكثر تداولاً على خشبة المسرح .

٤ ـ الخطـــاب الاصطناعي:

يدرك الخطاب الاصطناعي عن طريق الأيقون البصري أو السمعي، وكان أول من اهتم بهذا الخطاب رولان بارث عام ١٩٦٤،

وأكمل مشواره تاديوس كوزان Taduenz Kowzan عام ١٩٨٦. حيث يرى أن الخطاب الاصطناعي هو الخطاب الذي يتدخل الإنسان في صنعه ويكون مرتبطاً بجسد الممثل ومن أمثلته البرق، الدم، الأصوات الخارجية وكذا الألوان (١٦) ومن أمثلته الخطابات الطبيعية التي تتحول إلى خطابات اصطناعية تسجّل " الصوت " فعند دراستنا للصفات النوعية للصوت، فإننا نجد أن المفتاح الرئيسي لفهم الرسالة يمكن اهتزاز أو اختلاف المواصفات الطبيعية للشخص من خلال سرعته أو قوة صوته أو إيقاعه أو صيغة صوته. أو سرعة تنفسه أو رنينه، فإذا قام الممثل بدور عجوز وهو في الأصل شاب نجده يحوّل صوته الطبيعي إلى صوت مبحوح متباعد النبرات ذي إيقاع ضعيف، ومن ثم تتجسّد فيه الدلالات المصطنعة، وتعدّ الألبسة بأنواعها خطابات مباشرة تساهم في نشر الدلالة وتوسيع فعاليتها أثناء العرض المسرحي، ومن خلالها يدرك المتفرج ما للمخرج من أفكار وإيديولوجيات يريد إيصالها إلى المرسل إليه يتفاعل معها إيجابياً، تستطيع الألبسة من خلال تغيير لونها أو شكلها أن تُغيّر الخطاب المسرحي من حال إلى آخر، كالبسة المتسول أو الطبيب أو الفلاح، وتُعبّر في الوقت ذاته عن المكانة الاجتماعية للممثل أثناء العرض المسرحي .

٥ ـ خطــاب الرمـز:

إن الأحلام المشروعة للإنسان تدفعه للبحث عن الوسائل التي تمكنه من تجاوز عالم الضرورة والحتمية يقول " كاندنسكي " " يجب أن تكون جوانب الفنان يقظة لالتقاط صوت الضرورة الداخلية بهذه الطريقة فقط يمكن أن يصبح ما يدرك في الخفاء شيئا قابلاً للرؤية " (١٧) .ويتجسد هذا كله عن طريق الرمز الذي يرد في أغلب الأحيان، ذا دلالة ثقافية، وخطاب الرمز على حد تعبير هيالمسليف " الوحدة السيميائية الأحادية التي يمكن أن تتلقى تفسيرًا متعدداً " (١٨) لأنه ينشأ في الغالب من عرف المجتمع، والعرض المسرحي غالباً ما يعتمد على عرض الخطاب الرمزي. والعرف هو الذي يتحكم في الجمهور حيث يتقبل أو يرفض ما يقدّم له، وقد يظهر الرمز من خلال لباس معيّن، يرمز لثقافة ما أو احتواء الخشبة على صورة حائطية ترمز إلى تمثال مجتمع ما، كاستخدام رمز مقام الشهيد في المسرحيات الجزائرية للدلالة على الجزائر.

٦ ـ خطـاب الصــوت:

تولي العروض طريقة أداة الممثل الصوتية الطبيعية أو المصطنعة أهمية دلالية انسياب الكلام نفسه وصولا إلى العروض القائمة على التلاعب الصوتي بالتراكيب النحوية و في دراسة لجورج تراغر جرى تعيين أصناف لمقومات الصوت شبه اللسانية.

١ـ جهاز الصوت Voice Set أي خصائص الصوت الفيزيولوجية الناتجة عن الجنس والسن والبنية الجسدية .

٢ـ خصائص الصوت: وتتمثل في درجة تحكم الشفة والحنجرة والإيقاع والنطق والسرعة والرنين .

٣ـ تفعيل الأصوات: Vocalization ويمثل الخطاب الملفوظ فعلا بما فيه مشخصات صوتية (تثاؤب، ضحك) ومميزات صوتية (القوة، العلو، الدرجة، المدى) وفواصل صوتية (أوه، أشش) (١٩) .

ويعدّ الصوت الخطاب الأساسي والمفتاح الرئيسي لفهم الرسالة وذلك من خلال اهتزاز أو اختلاف في المواصفات الطبيعية للممثل سواء تمثّل ذلك في سرعته أو قوة صوته أو إيقاعه أو سرعة تنفسه، فزيادة السرعة هو خطاب دال على فقدان الصبر أو الغضب أو القلق في حين يدل الانخفاض في سرعة الصوت على حالة من التفكير أو الود أو الملل أحيانا، والصوت الضعيف هو خطاب

يدل على اللا ثقة والقوة (٢٠)، ويلاحظ أن خطاب الصوت قابل للقراءات المتعددة وهو خطاب داخل خطاب (ذو دلالات متعددة) .

٧ ـ خطاب الصمت:

يملك جسد الممثل لغة سواء في حركته أو سكونه ،ودور هذه اللغة يتجلى أكثر في خطاب الصمت الذي يتوقف فيه الممثل عن الكلام، بل إن الممثل القدير يستطيع أن يصنع من صمته وسكونه أيضا لغة فنية ودرامية ،كما يمكن أن يبرز أهمية حركة تالية أو يقطع الحوار في لحظة حاسمة ذات معان، ثم يمتزج بسكون الشخصية ليترك العنان لمخيلة المخرج وأحاسيسه للتأمل واستيعاب الدلالة الكاملة وراء الكلمات التي سبق النطق بها، أو الحركات التي جمعت ومن المعتاد أن تكون تغيرات الوجه وحركات الممثلين تتكلم كلاماً يعجز عنه اللسان في لحظات الصمت (٢١). ويقدم خطاب الصمت في المسرح فرصة للمتفرج لكي يستوعب الأبعاد السيكولوجية الخفية للشخصيات عندما تتجسد في حركاتها وسكناتها، وهذا الخطاب يجعل الجمهور يستوعب الأبعاد السيكولوجية الخفية للشخصيات عندما تتجسد في حركاتها وسكناتها ويستوعب المعاني بلا كلمات مباشرة تقريرية وخاصة عندما تقترب الأحداث من لحظة التنوير الكاملة التي تتجمع عندها الخيوط كلها، فيصبح للصمت في هذه اللحظات قيمة درامية راسخة وصمت الممثل العالمي شارلي شابلن لدليل على ذلك.

الهوامش

1- ينظر رئيف كرم (السيمياء والتجريب المسرحي) مجلة عالم الفكر، مجلة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، المجلد ٢٤ العدد ٣. (يناير - مارس) ١٩٩٦ م ص: ٢٣٦

٢- رئيف كرم (السيمياء والتجريب المسرحي) ص: ٢٣٥

٣- محمد بوشحيط (حول العرض المسرحي)، مجلة الثقافة مجلة تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة – السنة الثانية والعشرون، العدد ١١٤، الجزائر سنة ١٩٩٧ م ص ٢٦٢

٤- ينظر عبد الله الغدامي: تشريح النص – مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، بيروت سنة ١٩٨٧، ص٢٤٤

٥- ينظر عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية منشورات الاختلاف ط١، الجزائر ٢٠٠٣ ص: ٤٠

٦- ينظر: نبيلة راغب (التعبير بالجسد في الفن والتجارة والسياسة) دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة (د.ط) سنة ١٩٩٨ مص ٦٢-٦٣

٧- المرجع نفسه ص٦٦

٨- المرجع نفسه ص٣ .

٩- أوجين راودين (قوة التواصل اللاشفوي) لا يمكن للغة جسدنا أن تتناقض أو تعزز ما نقوله في كلمات، ت. حسن بحري، مجلة الفكر العربي المعاصر، مجلة فكرية مستقلة تصدر عن مركز الإنماء القومي، بيروت باريس، مجلة محكمة عام ٢٠٠٠ م، ص: ٢٤٠

١٠- ينظر عبد الله الغدامي ص٢٤٠

١٢- ينظر أوجين راودين (قوة التواصل اللاشفوي).

١٣- المرجع السابق ص ١٣٨ .

١٤- ينظر: نبيلة راغب (التعبير بالجسد في الفن والتجارة والسياسة) ص: ٦٤

١٥- سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد " مدخل السيميوطيقا " ج٢ منشورات عيون، ط٢، الدار البيضاء، (د.ت) ص: ٩٤

١٦- ينظر المرجع نفسه ص ٩٦-٩٧ .

١٧- ينظر: محمد بوشحيط (حول العرض المسرحي) ص: ٢٦١ .

١٨- رشيد بن مالك – قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص – عربي انجليزي فرنسي، دار الحكمة، فيفري ٢٠٠٠ (د.ط) ص: ٢١١ .

١٩- رئيف كرم (السيمياء والتجريب المسرحي) ص:٢٤٦ .

٢٠- ينظر أوجين راودين (قوة التواصل اللاشفوي) ص: ١٣٧

٢١- ينظر نبيلة راغب (التعبير بالجسد في الفن والتجارة والسياسة) ص: ٦٩-٧٠-٧١.

❑❑

الشاعر الحديث وجدار اللغة

محمد الغزّي

ظل الشاعر يجأر بالشكوى من اللغة تعانده وتتأبى عليه، فهو، كلما أراد أن يستدرجها لتقول تجربته، وتفصح عن غائر مشاعره، قصرت عن ذلك، فلم تتمكن من النهوض بوظيفة التعبير والتصوير.

هذا الإحساس بعجز اللغة عن حمل أعباء التجربة كابده المتصوفة، قبل ذلك، وأسهبوا في الحديث عنه في مؤلفاتهم النثرية والشعرية، فهؤلاء قد تأملوا مأزق العبارة تلتاث فلا تتسع لاحتواء رؤاهم أو وصف مجاهداتهم ومواجيدهم حتّى باتت الشكوى من اللغة التي تقصر عن وصف كنه الحال إيقاعاً متواتراً في كتاباتهم وقد كان النفري من الأوائل الذين أداروا نصوصهم على هذا الموضوع، موضوع إخفاق الحرف في احتضان التجربة، مبرزاً على وجه الخصوص طبيعة الحرف الحاجبية، فهو، في نظره، يخفي التجربة بدل أن يكشفها، ويواريها بدل أن يفصح عنها. وقد وقف على هذه الحقيقة وهو يكتب "وقفاته": هذه النصوص الشذرية التي يضمها كتابه "المواقف والمخاطبات" والتي استلهم فيها بنية الآية القرآنية واستدعى لغتها. هذه "الوقفات" هي في نظره "وراء ما يقال" أي أنها لغة فوق اللغة، أو لغة وراء اللغة، الغاية من ورائها التعبير عن تجربة تند، بحكم طبيعتها الغيبية، عن كل تعبير. لكن الشذرية التي تعد الحرف حجاباً لا تقدم نفسها إلاّ من خلال الحرف. أي إن ما يحجب التجربة هو عينه أداة نقلها(١) ومن ثمّ عدّ النفري الكتابة دون حجاب أمراً مستحيلاً واعتبر الحرف حجاباً كاشفاً.

ومثل النفري تأمل ابن عربي، من جهته، مأزق الكتابة في العديد من تآليفه، وأبرز هو أيضاً معضلة التعبير التي كان يواجهها وهو يريد أن ينقل الأحوال التي كانت تتعاوره وهو في الطريق إلى الله، ومثل النفري أكد أن الأقاصي التي كان يلامسها لا تدخل تحت العبارة(٢) وهو ما اقتضى منه تطويع اللغة لتتسع للتجربة وتكشف عن حقيقتها. من هنا كانت إهابته بالإشارة ليلوح من خلالها إلى تجاربه. والإشارة، في هذا السياق، ليست إلاّ علامة على إخفاق العبارة في تصوير أحوال ابن عربي ودليلاً على عجزها عن الإيفاء بوظيفة الإبانة والتوضيح.

والواقع أن العلاقة التي جمعت الصوفي باللغة كانت علاقة ملتبسة غامضة، تنهض على التوتر والصراع مرة، وعلى الألفة والتعاطف مرة أخرى. فاللغة قد تكون قيداً يحد من تدفق مشاعر الصوفي، وقد تكون فضاء يلهمه، قد تستعصي عليه مرة وقد

تسعفه مرة أخرى. وفي كل الحالات مثلت تجربة الصوفي مع اللغة جزءاً من تجربته الروحية، وأصلاً مكيناً من أصولها بحيث لا نستطيع أن نتأمل علاقة الصوفي بالمطلق من غير أن نتأمل علاقته بالحرف.

١ ـ مأزق اللغة، مأزق الإيقاع:

هذه الشكوى من اللغة لا تستسلم إلى المبدع بيسر وسماحة استمرت في العصور الحديثة وإن تبدت في صور جديدة. وربما كانت الحركة الرومنطيقية من أكثر الحركات الأدبية تظلماً من اللغة وتبرماً من قصورها وعجزها ونقصها، إذ لاحظ الرومنطيقيون أنهم كلما أرادوا التعبير عن عواطفهم اصطدموا بجدار اللغة التي يستخدمها الآخرون. "إن هذه اللغة لا تصف إلاّ ما يجمع الأفراد، وكذلك فهي تتصف بالنمطية والتعميم، وبالقدر نفسه تتصف بالعجز في التعبير عن الشعر الخاص الفريد الذي يميز الشاعر عن الشاعر، والشاعر عن غيره من البشر، بل الشاعر عن نفسه في حالاته المتباينة". (٣)

لهذا عدوا اللغة أداة قاصرة، ناقصة، فقيرة، جامدة، خامدة، لا تقدر على رصد ما يعتمل داخل نفوسهم من عواطف وأحاسيس ومشاعر مما دفع أبا القاسم الشابي إلى الإلحاح على عجز اللغة عن الاضطلاع بحمل "العبء الذي يشمل خلجات النفوس الإنسانية وأفكارها وأحلام القلوب البشرية، وآلامها وكل ما في الحياة من فكر وعاطفة وشعور" (٤). فهي "ضيقة محدودة فانية" (٥) بينما تبدو النفس الإنسانية "فسيحة لا نهائية باقية". (٦) وقد ذهب الشابي، في بعض فصول محاضرته "الخيال الشعري عند العرب" إلى أن الخيال هو الذي يسد نقص اللغة، ويمنحها القدرة على الاضطلاع بحمل هذا العبء الثقيل، عبء التعبير عما يجيش داخل النفس من انفعالات، لكنه سرعان ما استدرك ليقول "ولكنّ [الخيال] مهما أمدها بالقوة والشباب فستبقى عاجزة عن استيفاء ما في النفس الإنسانية من عمق وسعة وضياء". (٧) ثمّ يتساءل قائلاً "فكيف يتصور من هذه اللغة الخامدة التي منشؤها هاته المادة الباردة أن تحمل بين جنبيها ذلك اللهيب المقدس المتدفق من أبعد قرار في النفس الإنسانية الخالدة بكل ما فيه من توهج وتألق وضياء". (٨)

هذه العبارات كما لاحظ جابر عصفور مستلهمة من ترجمة الزيات لرافائيل للشاعر الفرنسي لامارتين (٩) كما يوضحه الجدول التالي:

ترجمة الزيات لرافائيل للشاعر الفرنسي لامارتين (الطبعة السابعة القاهرة ١٩٦١ ص ص ١٥٨ ـ ١٦٩)	نص الشابي: الخيال الشعري عند العرب (تونس ١٩٦٣ ص ٢٥)
لغة الناس علامات ناقصة وكلمات فارغة وجمل جوفاء وألفاظ باردة، تصهرها نفوسنا بقوتها وحميتها صهر المعدن الأبي على النار ثم تصوغ منها لغة أثيرية (...) متقدة كالسنة اللهيب (...) لقد كنت أجاهد فقر هذه اللغة وجمودها.	فكيف يتصور من هذه اللغة الخامدة التي منشؤها هاته المادة الباردة أن تحمل بين جنبيها ذلك اللهيب المقدس المتدفق من أبعد قرار في النفس الإنسانية الخالدة بكل ما فيه من توهج وتألق وضياء.

إن الشابي لم يلم بلغة "لامرتين" فحسب، وإنما ألم أيضاً بالمقارنة التي عقدها الشاعر الفرنسي بين اللغة الخامدة القاصرة والنفس الإنسانية المتوهجة المتوقدة. فاللغة، بحكم طبيعتها الجماعية لا يمكن أن تنقل تجربة الشاعر في خصوصيتها وتفردها لهذا وجب على الشاعر أن يعيد صهرها حتى يخرجها من حيادها ويجعلها قادرة على الإفصاح عن مملكة الذات. (١٠)

هذه اللغة تتحول إلى جدار وحاجز وتتنكر لوظيفة الإبلاغ والإبانة كانت مدار الكثير من القصائد الواصفة في المتن الشعري الحديث فبعبارات قريبة الدلالة من عبارات الرومنطيقيين والمتصوفة وصف الشعراء الحداثيون جحود اللغة تتمنع وتستعصي عليهم.

فحين يقول محمود درويش:

والبَحْرُ أكبَرُ منّي كَيْفَ أحمِلُهُ

ضَاقتْ بي اللُّغةُ استَسْلَمْتُ للسُّفُنِ (١١)

فإنه يؤكد، كما أكد الشعراء والمتصوفة من قبله، قصور اللغة عن استضافة تجربته، والإفصاح عن حقيقتها. فاللغة التي اعتقد أنها أفق يلهمه تحولت إلى قيد يحد من حريته.

إن القصيدة هنا تكتب لحظة انكسارها بعد أن أصبحت خرساء، غير قادرة على التسمية، أي غير قادرة على إرساء كينونة الأشياء. وفي عجز اللغة عن التسمية عود بالعالم إلى تشوشه وعمائه الأول، أي عود بالعالم إلى تستره واحتجابه، حسب تعبير هيدغر.

هذه اللحظة التي ينتصر فيها سلطان الصمت على سلطان الكلام هي التي رصدها أدونيس حين قال:

لغَتِي تتوَثَّبُ ضِدِّي، تنْأى عنّي

ودُرُوبِي تَنْفُرُ منّي

لكن هل يُجْدِي صَمْتٌ

في هذا الصَّخَبِ الرمليِّ المَزْرُوعِ في كلِّ مكَانٍ؟ (١٢)

إنّ هذه الأفعال المتلاحقة التي ينطوي عليها هذا النصّ تشير إلى معاني التوتر والصراع التي باتت تسم علاقة الشاعر بلغته. فالشاعر بفقدانه اللغة، فقد القدرة على خلع معنى على العالم، أي فقد القدرة على امتلاكه والسيطرة عليه:

...سَمَّيْتُكَ الشَّيءَ

قلت: أمتَلَكْتكَ، لكِنَّكَ الآنَ تَنْفُرُ،

واسمُكَ يَنْفُرُ/مَاذَا أسَمِّيكَ؟ (١٣)

عندئذ يصبح الشاعر أمام تخوم مقفرة صامتة يكتنفها الصّقيع من كل جانب، فيتحول الشعر إلى نعي للشعر:

أقْنِعَ كلماتِهِ أن تَحْتَضِنَ أحْشَاءهُ

لم تَحْتَضِنْ شَيئاً

ما قالهُ ليْسَ مِنْهُ

ما يَحْلُمُ أن يَقولهُ لا تَتَّسِعُ لهُ الكَلِمات (١٤)

لكن الشاعر الحديث لا تخذله الكلمات فحسب، وإنما يخذله الإيقاع أيضاً. والإيقاع، في القصيدة الحديثة، ليس حلية أو زينة إنما هو المخرج الذي لا ينال بغيره. والشاعر سعدي يوسف من الشعراء الذين كابدوا محنة الأوزان تضيق على الشاعر فلا تتسع لإيقاع تجربته. ففي قصيدة "الشارة" يصف، من خلال عدد من المقاطع، علاقته بوطنه، هذه العلاقة التي تقوم على التوحد والتلبس حيناً، وعلى التوجس والتوتر حيناً آخر. لكن الشاعر، وهو يسرد الأحداث ويروي الوقائع، يلحظ أن مقتضيات الوزن تحد من اندفاعه ومن تدفق لغته فيعلق السرد فجأة ويصرخ:

ضَيِّقٌ أيُّها المُتدارك! (١٥)

أي أن الكلام قد صار، بسبب الأوزان، ضيقاً على صاحبه، لا يتسع لكل ما يريد قوله. فللوزن أحكامه التي تجعل الشاعر غير قادر على التصرف في اللغة مثلما يريد.

هذا الإحساس بعجز الإيقاع على حمل تجربة الشاعر هو الذي أشار إليه محمود درويش حين قال:

وَدَدْتُ لوْ أجِدُ الإيقاع لوْ أجِدُ (١٧)

وضياع الإيقاع، كما ضياع اللغة، يزجُّ بالشاعر في عالم مغلق، كلّ الأشياء فيه تفقد حضورها وتوهجها:

ـ بَحرٌ أمَامي.. والجُدْران تَرْجُمني (١٨)

ـ أمُرّ بالشَّيْء كاللأشيْء... لا أجِدُ...

الشّيء الذي يوجَدُ (١٩)

وللإيقاع في مدوّنة درويش حظوة ومنزلة يرتدّ ذلك، في نظر الشّاعر، إلى أسباب ثلاثة:

ـ انحيازه إلى الغناء في الشعر (٢٠).

ـ تشبثه بالشفافية في التعبير وهذه الشفافية لا تتحقّق إلاّ في الغناء (٢١).

ـ صدور شعره عن ذاكرة مليئة بأصوات الشعراء الجوالين المغنين (٢٢).

أضف إلى كل هذا أن الإيقاع هو الذي يلهم الشاعر وربما قاده إلى الكتابة. يقول محمود درويش "إذا لم يكن هناك من إيقاع، ومهما كانت عندي أفكار أو حدوس وصور، فهي ما لم تتحول إلى ذبذبات موسيقية لا أستطيع أن أكتب" (٢٣) فالإيقاع ليس مجرد لحظة موسيقية وإنّما هو مصدر القصيدة وملهمها ولهذا بقي درويش يعبر عن نفسه شعرياً "من خلال الكتابة الشعرية الموزونة" (٢٤) غير أن هذه الكتابة "ليست موزونة بالمعنى التقليدي (...) ففي داخل الوزن نستطيع أن نشتق إيقاعات جديدة وطريقة تنفس شعرية جديدة تخرج الشعر من الرتابة" (٢٥).

ولهذا يعد الإيقاع، في قصائد درويش، الدالّ الأكبر الذي يشد إليه بقية الدوال ويمنحها النظام والمعنى، فهو إلى جانب وظيفته الجمالية ينهض بوظيفتين أخريين:

ـ وظيفة بناء النص.

ـ وظيفة إنتاج دلالته.

فالوظيفة والدلالة في قصائد درويش في وضع المرايا المتقابلة التي ينعكس بعضها على بعض، فليس للإيقاع زمن وللدلالة زمن آخر وإنما هناك زمن واحد هو زمن القصيدة الذي يؤاخي بين ذينك العنصرين ويؤلف بينهما في وحدة جامعة.

تأسيساً على هذا نقول إن قصيدة درويش تخاطبنا بلغتين متداخلتين هما: لغة الكلام ولغة الإيقاع لهذا يفضي عجز إحدى اللغتين عن حمل عبء التجربة إلى تقويض اللغة الأخرى في ضرب من التداعي الذي لا يرد.

إن قارئ القصيدة الواصفة لا ينفك ينتقل من قراءة القصيدة بوصفها رسالة تنطوي على جملة من المواقف من فعل الكتابة، إلى قراءتها بوصفها خطاباً جمالياً يشع بالإيحاءات الدلالية والفنية، أي إن هذا القارئ لا ينفك ينتقل من المحور السياقي إلى المحور الاستبدالي ليكتشف، في قراءته، أن القصيدة الواصفة ليست مجموعة من التأملات النقدية وإنما هي خطاب جمالي فيه اللغة تشدنا إليها بقدر ما تشدنا إلى ما هو خارجها.

لكن لماذا تعجز اللغة عن التعبير عن التجربة؟

يتأول أدونيس هذا العجز تأويلين اثنين:

ـ انطواء اللغة على أصوات الآخرين:

فالشاعر إذ يستخدم اللغة فإنه لا يستخدم مفردات بكراً، وإنما يستخدم إرثاً بيانياً محملاً بصدى الآخرين، ورجعهم البعيد:

في كُلِّ صُعودٍ... أو كلِّ هُبُوطٍ...

نحوَ جُذُور المَعْنى

أثرٌ مِنْهُمْ (٢٦)

فالمفردات تنطوي على أصوات عديدة، فهي تتكلم قبل أن يدفعها الشاعر إلى الكلام، وتقول تجربتها من قبل أن يطوعها لتقول

تجربته ومن هذه المفارقة تنبثق مأساة الكتابة في نظر "رولان بارت" "فالكاتب حين يجلس إلى ورقته البيضاء لاختيار المفردات التي ينبغي أن تفصح عن موقفه من التاريخ يلحظ تبايناً فاجعاً بين الذي ينجزه والذي يبصره (...) العالم يتجلى أمامه طبيعة حقيقية، وهذه الطبيعة تتكلم، وتنجز لغات حية، غير أن الكاتب مستبعد منها (...) وفي مقابل هذا يمده التاريخ بأداة تزيينية متواطئة، كتابة ورثها عن تاريخ سابق مختلف وعلى الرغم من أنه غير مسؤول عنها، فهي وحدها التي يستطيع استخدامها (...) هكذا تولد مأساوية الكتابة ذلك لأن الكاتب الواعي يتحتم عليه، منذ الآن، أن يقاوم الأدلة القديمة ذات القدرة الهائلة (...)، والتي تفرض عليه الأدب، من ماض سحيق غريب، بوصفه شكلاً من أشكال الطقوس". (٢٧)

وأدونيس مثله مثل بقية الشعراء لاحظ أنه كلما حاول استدراج اللغة لاحتضان تجربته أوقعته في حبال تقاليدها القديمة، لهذا لم يبق له أمام سلبية اللغة وانغلاق أبوابها إلاّ أن يحتال عليها فيخلق علاقات جديدة بين كلماتها القديمة. بهذه الطريقة يتمكن من فتح كوة في جدارها ويتم له الظفر بالحرية داخل مملكة الضرورة:

الكلِمَاتُ هي الأمْس
أمّا القصيدة التي تتألّفُ مِنْهَا فهيَ الغدُ
أهَذِهِ هي كيمياءُ الشّعْر؟ (٢٨)

- طبيعة اللغة الشّعرية:

يذهب أدونيس إلى أن الشعر ينتمي إلى عالم السماء والجواهر الثابتة بينما اللغة تنتمي إلى عالم المادة والحس والتغير الدائم، فليس غريباً بعد هذا أن تعجز اللغة عن استضافة المطلق واحتواء المثال والكشف عن حقائق تقع وراء عالم الحس والمادة:

كَيْفَ أشرَحُ بكَلِمَاتٍ تَجيءُ من العَالم
ضَوْءاً يَجيءُ ممّا وَرَاءَه (٢٩)

هذا النّص يقابل بين عالمين اثنين: عالم الشعر وعالم اللغة، عالم الشعر يتبدى، من خلال هذا النص، موصولاً بالماوراء وبالمطلق وبمملكة الآلهة، بينما يتبدى عالم اللغة موصولاً بالواقع وبالتاريخ وبمملكة الإنسان. عالم الشعر، في هذا النص، ذو طبيعة نورانية، بينما عالم اللغة ذو طبيعة أرضية ترابية فأنى لهذين العالمين أن يتقاربا بعد تباعد، ويتوحدا بعد تدابر؟

والمتأمل في مجاميع أدونيس الشعرية يلحظ أن صورة الشعر/النور تتردد تردداً لافتاً في قصائده كما توضحه هذه النماذج:

- مَا أكْثَرَ مَا يَأخُذنِي اليَأسُ ولكن
حِينَ أوجِّه وَجْهِي
شَطر الشِّعر، وأنْظر،
أشْقى - لا ألْمَحُ في
ظُلمَةِ يَأسِي إلاّ نُوراً (٣٠)
- لسْتُ من هَا هُنَا أو هُنَالِك
من ذَلِكَ العَالم المُنْطفِئ
قدَمَاي تَجيئان من طُرُق
لمْ تَجِئ
أتَقدّمُ في ظُلماتِ المَكَان
تُرْجُمَاناً وضَوْءاً لِهَذا الزّمان (٣١)
- أيَتِي أنّني مِنْهُمْ - بَشَرٌ مِثلهُمْ
ولَكِنّني
أستَضيءُ بِمَا يَتَخَطّى الضّيَاء (٣٢)
- جَاهد أن يَقُول البَعيد العَصِيّ
يَتَآخَى معَ الضَّوْء.. يُوغِلُ فيه
ويُعَاشِرُ تَرْحَاله البهيّ (٣٣)

وربما آلت هذه الأوصاف النورانية تخلع على الكلمة حيناً، وعلى الشاعر حيناً آخر إلى مصدرين اثنين:

- المصدر الديني: فعبارة النور قد

ترددت في الكتب السماوية لتشير مرة إلى الذات العليا، ومرة ثانية إلى الكلمة الخالقة، ومرة ثالثة إلى الأنبياء والقديسين: نقرأ في العهد القديم: "إن الكلمة كانت النور الحقيقي الذي يضيء الإنسان بكامل كيانه" (العهد القديم II ٩/١٠) وكان المسيح يحيي أباه قائلاً: "إنك أنت نور الله" (إنجيل متى، ١٣، V) وقد وصف المسيح نفسه بأنه "نور العالم" (يوحنا، ١٢، VIII) كما نقرأ في القرآن: ﴿قَدْ جَاءَكُم مِنَ اللهِ نُورٌ وكِتَابٌ مبينٌ﴾ (المائدة، ١٦) كما نقرأ أيضاً ﴿اللهُ نورُ السَمواتِ والأرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكوةٍ فيها مِصباحٌ المِصبَاحُ في زُجَاجةٍ الزّجَاجةُ كأنّهَا كَوْكَبٌ دُرّيٌ يُوقَدُ مِن شَجَرةٍ مباركةٍ زيتُونَةٍ لا شرقيَّةٍ ولا غربيّةٍ يكادُ زيتُهَا يضيءُ ولو لمْ تمْسسْهُ نَارٌ نُورٌ على نُورٍ يهْدِي اللهُ لِنُورِهِ مَنْ يشاء ويضرب اللهُ الأمثالَ للنّاس واللهُ بكلّ شيءٍ عليم﴾ (النور، ٣٥).

ويمكن أن نشير في السياق نفسه إلى افتتان أدونيس بالكائنات الأسطورية ذات الطبيعة النورانية نذكر منها على سبيل المثال أورفيوس، واسم هذا الإله المشتق من الفينيقية متكون من Aour (النور) وRophal (الشفاء) ويعني هذا الاسم "ذلك الذي يشفي بالنور"(٣٤).

ـ المصدر الفكري: وقد يكون أدونيس اقتبس هذه الأوصاف النورانية التي خلعها على الشاعر وقصائده من كتابات المفكر اللبناني "أنطون سعادة" وبالتحديد من كتابه "الصراع الفكري في الأدب السوري" الذي دعا فيه إلى استبدال صورة الشاعر/المرآة بصورة الشاعر/المنارة أي استبدال صورة الشاعر الذي يعكس ويحاكي بصورة الشاعر الذي يكشف ويضيء (٣٥).

وقد اعترف أدونيس أن هذا الكتاب يعد صاحب الأثر الأول في أفكاره وتوجهه الشعري(٣٦) فهو الذي كان ملهماً للكثير من الأفكار والآراء التي انبنت عليها مجلة شعر (٣٧)، كما يعد المرجع الفكري الأول لجيل كامل من الشعراء بدءاً من سعيد عقل، وصلاح لبكي، ويوسف الخال وانتهاء بخليل حاوي.

وقد أشار أدونيس إلى أن الصورة التي استوقفته في هذا الكتاب هي صورة الشاعر/المنارة "الذي ينبعث من نتاجه نور يضيء الحياة بشكل جديد، ويدل على مكامن الجمال والقوة فيها (...) ومن هنا يجيء تأثير [الشاعر] المغير في القارئ لا يعطيه ما يراه في حياته اليومية ويتخبط فيه، وإنما يعطيه ما يفتح له أفقاً جديداً لحياة جديدة" (٣٨).

وتبعاً لهذه النظرة إلى التجديد يتغير، في نظر أدونيس، معنى علاقة الشاعر بعصره "ولا تعود هذه العلاقة تعني أن يعكس أحداثه، بل أن يتمثل دلالتها ومعناها، ويتخطاها في أفق النهوض. لا يعود الشاعر بعبارة أخرى، مرآة تعكس أوضاع المجتمع [لأن الانعكاس] هنا لا يكون إلاّ نوعاً من إعادة إنتاج للانحطاط"(٣٩) وإنما يصبح علامة تجاوز لكل ما استتب واستقر وأصبح سائداً.

٣ ـ مأزق الاستهلال:

يتواتر الحديث في القصائد الواصفة عن المعاناة التي يكابدها الشاعر من أجل الظفر بمطلع القصيدة، وامتلاك العبارة الأولى التي يتسلسل بعدها النص، وتتوالى مفرداته..

فالمطلع ليس مجرد عتبة للدخول إلى القصيدة وإنما هو البذرة التي تتولد منها رموزها ودلالاتها، فما من حركة داخل النص الإبداعي إلاّ ولها نواة في الاستهلال، كما يقول النقاد المعاصرون، ونضيف: وما من حركة في المطلع إلاّ ولها أصداء وانعكاسات داخل النص الإبداعي. لهذا الظفر بالمطلع السبيل إلى ما يتلو، على حد عبارة أرسطو، لأن الابتداء موصول بما يليه، غير منقطع عنه.

وإذا عدنا إلى التراث النقدي بادهتنا عناية النقاد القدماء بمطالع القصائد، واهتمامهم

بأساليبها وطرائق القول فيها، إذ لا يكاد يخلو كتاب نقدي قديم من فصل ينعطف عليها بالنظر والتحليل. وهذه العناية بفواتح القصائد يسوغها أمران اثنان:

١ ـ الموقع الذي تحتله من القصيدة: فالفواتح هي أول ما يستعطف أسماع الحاضرين، ويصافح الأذهان لهذا دعا النقاد والشعراء إلى إيلائها عناية مخصوصة.

٢ ـ الوظيفة التي تنهض بها: فالفواتح، في القصيدة التقليدية هي وسيلة إلى إعداد السامعين لاستقبال غرض القصيدة. فالشعراء إذ يمهدون بين أيدي قصائدهم المقدمات فإنما يسعون إلى صرف الوجوه إليهم، وإمالة القلوب نحوهم فإذا أخذوا في الغرض ضمنوا إصغاء الأسماع إليهم. ولا خلاف بين النقاد في أن المقدمة في الشعر القديم ليست إلاّ تقليداً أدبياً يقوم على جملة من العناصر الثابتة بحيث لا يحق لمتأخر أن يخرج عليها أو يعدل عنها، وأما وظيفة الشاعر فتتمثل في تقديمها إلى المتقبّل في أحسن صورة من اللفظ، لهذا وقر في أذهان النقاد أن الابتداء كلما كان أحسن كانت دواعي الاستماع إلى القصيدة أوفر.

غير أن استهلال القصيدة الحديثة يختلف عن استهلال القصيدة التقليدية اختلاف تباين وافتراق. الاستهلال في القصيدة الحديثة ليس ثابتاً أو قاراً فهذه القصيدة تولد، كل مرة، استهلالها، فلا وجود لاستهلال سابق على لحظة الكتابة، منفصل عنها. كل استهلال ينبع من داخل النص الشعري، ينبثق من صميم التجربة المعبر عنها، وهو في كل الحالات أصل مكين من أصول القصيدة، وجزء لا يتجزأ من بنائها بحيث لا يمكن فصله عن بقية عناصرها أو تأمله بمعزل عن بقية أجزائها. فالاستهلال، في القصيدة الحديثة، هو وليد القصيدة ووالدها، عنه تصدر وإليه تؤول، لهذا كان الظفر به إيذاناً بميلاد القصيدة بعد أن كانت أمشاجاً لغوية وإيقاعية غامضة.

بالعود إلى القصائد الواصفة نلحظ شكاية الشعراء من المطالع نعاندهم، فسعدي يوسف ما فتئ يردد:

النّهايَاتُ مَفْتُوحَةٌ دائماً والبِدَايات مُغْلَقة (٤٠)

مصوّراً بذلك مكابدة الشعراء يقفون على عناد "المطالع". تتمنّع فلا تستسلم إليهم:

سَأبْدَأُ لكِنْ أيْنَ؟ مِنْ أيْنَ
كَيْفَ أوَضِّحُ نَفْسِي
وبِأيِّ اللُّغاتِ؟ (٤١)

كلّ دوالّ هذا النص لا تفارق دلالة الإشارة إلى علاقة التوتر التي تجمع الشاعر باللغة، فبقدر ما تتملك الشاعر رغبة عارمة في الكتابة نلفي اللغة تعانده فلا تستجيب لرغبته.

لهذا كثير ما يتبدى البحث عن الاستهلال أقرب إلى السعي المضني الذي يفضي بصاحبه إلى اليأس:

أمَا مِنْ جُمْلَةٍ،
أنْهِي عَلَى ركبَتِها يَأسِي
أمَا مِنْ قَشَّةٍ تُدْرِكُنِي في آخِرِ السّطر (٤٢)

لهذا يعمد الشاعر، في أحايين كثيرة، إلى استدراج القصيدة من خلال عمليتي "الكتابة والشطب" فيضع، على حد عبارة القرطاجي، لفظة موضع لفظة، ويبدل صيغة مكان صيغة مؤملاً أن يتأتى له مراده، وينال من كمال المعنى بغيته. بيد أن الاستهلال يظل مع ذلك يعاند ويتأبّى ويراوغ فلا يكتمل بين يديه.

هذه الكتابة من خلال الشطب، وهذا البناء من خلال التقويض صورهما بدر شاكر السياب في قصيدته "القصيدة والعنقاء" (٤٣):

جَنَازَتِي فِي الغُرْفَةِ الجَدِيدَه
تَهْتِفُ بِي أن أكْتُبَ القَصِيدَه
فأكْتُبُ
ما فِي دَمِي وأشْطُبُ

.. إن شاءَ أن يَكُونا
فَلْيَهْدِم المَاضِيَ، فالأشْيَاءُ لَيْسَ تَنْهَض
إلاّ على رَمَادِهَا المُحْتَرِق
وتظلّ الكتابة مراوحة بين التدوين والمحو:
حَتَّى تَلِينَ الفِكْرَةَ العَنِيدَه
...
وتُولدُ القصيدَه

لكن بعد هذه الولادة المتعسّرة للقصيدة قد يعود الشّاعر إلى ما كتب يتدبّره من جديد وربّما أنكره وسخر منه:

أضْحَكُ مِمَّا أكْتُبُ اللَّيْلَه
أقولُ لِي: سَعْدِي
يا سيِّدِي العَاقِل
ماذَا تَكْتُبُ اللَّيْلَه (٤٤)

بل ربما عد كل ما كتبه ضرباً من اللغو:

... ولتسقُطْ قصيدَتُكَ الجَدِيدَه
ماذا سَتَكْتُب غيرَ لغوك
أنْجُماً وندىً ونَخْلا
وحِكَايَتَيْن منَ الضَّيَاع، وتَشْتُمُ العَصْرَ المُمِلاَّ
وتَخُطُّ رَمْزاً في السِّياسةِ ليس يَفْهَمُه سواك (٤٥)

فيشطب القصيدة من جديد ويعود مرّة أخرى يجأر بالشكوى من اللغة تتمرد عليه، منتظراً بزوغ الاستهلال، فببزوغه تتدفق القصيدة وتتكامل عناصرها وعندئذ يكتسب الشاعر "قوة لا يعلم مصدرها":

أحْسَسْتَ حتّى منذُ عشرينَ عاماً، بحالة الخطَر، وأنْتَ تبتدئُ القصيدة
لكنّكَ حينَ تُتِمُّ المَقطَعَ الأوّلَ تجدُ في نفسِكَ قُوَّةً لا تَعْلَمُ مصدَرَها... مِثْلَ نَبْع خَفِيّ التدفُّق. الهديرُ المكتُومُ وَحدَهُ.. (٤٦)

كل هذا يدفعنا إلى التسليم بأن "الاستهلال" ظل يمثل مفتاح القصيدة والباب الذي يلج منه الشاعر إليها، وقد تأمل صلاح عبد الصبور هذه المرحلة من كتابة القصيدة وتحدث عن "الوارد" و"يكون ذلك حين يرد إلى الذهن مطلع القصيدة، أو مقطع من مقاطعها" (٤٧) وهذا الوارد هو الذي يدفع الشاعر إلى رحلة مضنية، محاولاً الاهتداء إلى المنبع الذي خرج منه هذا الوارد الأول، وبمقدار تقدم الشاعر نحو هذا المنبع يكون تنامي القصيدة وتكاملها.

الهوامش

١ ـ خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف ص ٢١٠.
٢ ـ المرجع السابق ص ٩٧.
٣ ـ جابر عصفور: قراءة النقد الأدبي ص ١٧٢.
٤ ـ أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب ص ٢٥.
٥ ـ المرجع السابق ص ٢٥.
٦ ـ المرجع السابق الصفحة نفسها.
٧ ـ المرجع السابق ص ٢٦.
٨ ـ المرجع السابق ص ٢٥.
٩ ـ جابر عصفور: قراءة النقد الأدبي ص ١٧٥ وما يليها.
١٠ ـ كما أن لغة الشابي تتجاوب مع لغة جبران في نصه "لكم لغتكم ولي لغتي" حيث يواجه المجموعة بتفرده والسائد بإبداعه إلى حد عبارة محمد بنيس.
١١ ـ محمود درويش: هي أغنية.. هي أغنية ـ دار العودة بيروت ١٩٩٣ ص ٢٢.
١٢ ـ أدونيس: أبجدية ثانية ص ١٧٨.
١٣ ـ أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة ـ المجلد الثاني ص ٤٥٣.
١٤ ـ المرجع السابق ص ٦٧٦.
١٥ ـ سعدي يوسف: الأعمال الشعرية ص ١٨٥.
١٦ ـ وعبارة "الضيق" من العبارات الجارية في النقد العربي القديم توصف بها عملية الخلق

الشعري. يقول ابن وهب "والشعر محصور بالوزن، محصور بالقافية.. فالكلام يضيق على صاحبه، والنثر مطلق غير محصور فهو يتبع لقائله" وهذا يذكرنا بظاهرة "الطاعة والعصيان" التي استخلصها المعري من قراءته المدونة الشعرية القديمة والتي شرحها قائلا "أن يريد المتكلم معنى من المعاني فيستعصي عليه لتعذر دخوله في الوزن الذي هو آخذ فيه فيأتي موضعه بكلام يتضمن معنى كلامه، ويقوم به وزنه، ويحصل به معنى غير الذي قصده".

انظر مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة بيروت ١٩٨١ ص ٤٠ وما يليها.

١٧ ـ محمود درويش: هي أغنية ـ هي أغنية ص ٢٣.

١٨ ـ المرجع السابق ص ٢١.

١٩ ـ المرجع السابق ص ٢٤.

٢٠ ـ يقول محمود درويش: مازلت أطلب الغناء وأرفض الرومانسية، مازلت أحث الواقع، بكل ما فيه من مفارقات وتناقضات وعبث وأصر على الغناء، مجلة كل العرب باريس ٢٨ ـ ١ ـ ١٩٨٧.

٢١ ـ يقول محمود درويش: إنّ المناخ الإنساني الحزين يقتضي الشفافية في التعبير، وأحياناً لا أجد هذه الشفافية إلاّ في الغناء. مجلة الآداب بيروت ـ كانون الأول ١٩٧٠.

٢٢ ـ يقول درويش في حوار مع التلفزيون الفرنسي: بدأت علاقتي بالشعر عن طريق علاقتي مع المغنين الفلاحين، كانوا يقولون أشياء غريبة على درجة من الجمال بحيث إنني لم أكن أفهمها ولكني كنت أشعر بها. وهكذا وجدت نفسي قريباً من أصوات الشعراء الجوالين المغنين.

انظر: صبحي حديدي، الناي خيط الروح، محمود درويش، وشكل الصوت الغنائي، ضمن كتاب "زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش" مهرجان جرش السادس عشر ١٩٩٧ ص ١٠.

٢٣ ـ محمود درويش: الكرمل عدد ٨٦ شتاء ٢٠٠٦ ص ٢٠.

٢٤ ـ المرجع السابق ص ١٦.

٢٥ ـ المرجع السابق، الصفحة نفسها.

٢٦ ـ أدونيس: الكتاب ص ١٥٥.

27 – Roland Barthes. Le degree Zéro de l'écriture, Editions du Seuil 1953 P 124.

وقد أفدنا، في تعريب هذه الفقرة، من ترجمات سابقة.

٢٨ ـ أدونيس: احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة ص ٦٤.

٢٩ ـ المرجع السابق: ص ٦٢.

٣٠ ـ أدونيس: الكتاب ص ٧٠.

٣١ ـ المرجع السابق ص ١٠١.

٣٢ ـ المرجع السابق ص ٢٥١.

٣٣ ـ المرجع السابق ص ٢٨١.

٣٤ ـ أحمد ديب شعبو: النور والإشراق في الأسطورة، مجلة الفكر العربي المعاصر عدد ٤٢ ـ ١٩٨٦ ص ٤٥.

٣٥ ـ أنطون سعادة: الصراع الفكري في الأدب السوري، منشورات عمدة الثقافة في الحزب السوري القومي الاجتماعي بيروت ١٩٧٨ ص ٤٥.

٣٦ ـ أدونيس: ها أنت أيها الوقت، دار الآداب بيروت ١٩٩٣ ص ١٠٧.

٣٧ ـ المرجع السابق ص ١٠٨.

٣٨ ـ المرجع السابق ص ١٠٧.

٣٩ ـ المرجع السابق ص ١٠٦.

٤٠ ـ سعدي يوسف: الأعمال الشعرية ص ٦٢.

٤١ ـ أدونيس: وقت بين الرماد والورد ص ٣٣.

٤٢ ـ شوقي بزيع: شهوات مبكرة ص ٥٣.

٤٣ ـ بدر شاكر السياب: الديوان ص ٣٠٣.

٤٤ ـ سعدي يوسف: الأعمال الشعرية ص ٢٨١.

٤٥ ـ المرجع السابق ص ٣٤٥.

٤٦ ـ المرجع السابق ص ٦٣.

٤٧ ـ عد الشاعر عبد الصبور عملية الإبداع رحلة كرحلات المتصوفة ونوعاً من الحوار الثلاثي الذي يبدأ خاطرة يظن من لا يفهمها

أنها هابطة "من منبع متعال عن البشر" على نحو ما نجد في محاولات القدماء من اليونان والعرب لتفسير ولادة القصيدة. ولكنها في نظر هذا الشاعر "كائن صوفي" تمر ولادته بمراحل ثلاث هي: مرحلة الوارد: وتتمثل في ورود مقطع من مقاطع القصيدة يستغرق القلب ويكون له فعل... ويرد هذا المقطع بغير ترتيب في ألفاظ مموسقة.

مرحلة التلوين والتمكين: وهي مرحلة العودة إلى النبع الذي انبثق منه الوارد لاستكمال القصيدة.

مرحلة العودة: ويعني بها الشاعر مرحلة المراجعة بعد اكتمال القصيدة وفي هذه المرحلة تستيقظ حاسة الشاعر النقدية فيعيد قراءة قصيدته ليلتمس ما أخطأ من نفسه وما أصاب فيثبت ويمحو، ويقدم ويؤخر، ويغير لفظاً بلفظ ويستبدل سطراً بسطر لكي يتم التشكيل النهائي للقصيدة الذي هو سرها الفني.

انظر: صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر ص ٢٩.

❑❑

على تخوم الصعلكة..
عرار نموذجاً
النص الإصلاحي واستنطاق الموروث

محي الدين محمد

استهلال...

أيمكن للقصيدة التي تنتظم فيها الأصوات أن تتجاوز في موقفها من العالم كلّ التضاريس الشحيحة؛ وتغسل البوارَ بماء العمق واللجة الغنية بالأسرار؟ وهل يستطيع الشاعر أن يمنحها كل الشروط النفسية والمكانية لتؤدي وظيفتها الجمالية وتقهر المشاعات المثقلة باتجاهات الروع الشديد ليطل الهدوء سافراً وخالياً من كل الاتهام؟ إنها الساعة التي تنتظر الحواس الإنسانية حين يسأل العابرون عن ثقبٍ في الجدار أحدثه الشاعر وعلق بديلاً عنه عناوين لقرية بعيدة، ومدينة تغسل عفن العنكبوت..

فإذا كانت الصُبابة هي بقية الماء في الإناء على ذمة المعاجم، فإن القصيدة الرائعة هي وطن الذوق، وبقية الشاعر ولكن في وعاء اللغة.. من هنا تكون الفطرة ذاكرةً أخرى لوظيفة القصيدة وتمنحها قدرةً إضافية على التأثير في النفوس، ويغدو المتأمل في أسرارها وكأنه يقف على فوهة خليج قذف بالماء إلى حافة الدنيا، ويشكل روافد للمشاعر التي لا تظللها النهايات، ولا يقوى عليها الظمأ... بهذا المعنى فإن الشاعر الحقيقي ينتج النظام اللغوي الخاص بأسلوبه، ومواقع الملفوظ من الكلام ليتحوّل ناقلاً معرفياً تكافئه إبداعاته وتصل به إلى ذروة المجد الذي تحسده عليه العبقرية، وصنّاع الكلام.. ترى ما الذي يقوله بعد هذا قارئ الشعر؟ وما الذي يحدد معيارية الحكم والتذوق؟ أهو الشكل الأنيق المتناسق لمعمارية النص وخطابه الدرامي المثير أم العفاف الذي قد يخفيه أكثر كلما اقترب من العناوين باعتبارها مخاضاً صعباً يواجه فيه امتحانه؟؟ ما يطرب قارئ الشعر موسيقاه، تناغم حروفه، وثروة الألفاظ الحاملة للصور والمعاني عبر مسارات الدهشة والوقوف على أعتاب المجهول.. ليغرق في النهاية مع اللمسات السماوية والسحر الشفاف الذي أينعت فيه الشاعرية.. وما عدا ذلك فإنه بهزة رأس خفيفة قد يستغفر لذنبه من أجل الوقت الذي ضاع وهو يقاضي متتاليات الفن الذي كسر فيها المتشاعرون ذراع الفن وجعلوا من رقصات الفرح مستنقعاتٍ للشياطين ومراثي لأحلام الأولين..

على تخوم الصعلكة..

/عرار/ مصطفى وهبي التل.. /ملك الفطنة والمقاوم للتعب/..

جاء في القاموس بأن لفظة /عرار/ واحدها /عرارة/ وهي بهار ناعم أصفر اللون

يحمل رائحة طيبة وهي النرجس البري، وهذا هو اللقب الغالب على الشاعر الأردني (مصطفى وهبي التل) وتقول المصادر أن سبب تسميته بـ/عرار/ هو ما ردده (عمرو بن شأس) في ولده حين قال:

أرادت عراراً بالهوان ومن يُردْ

عراراً لعمري بالهوان فقد ظلم

والمتأمل في حياة هذا الشاعر القلق لا بد له من معرفة التحولات السياسية والثقافية التي رافقت المرحلة التي عاش فيها حيث إن طبيعة المستجدات ربما يكون بعضها من صنع القدر وبعضها الآخر كان من صنع الألم الدفين الذي جعل منه شاعراً متمرداً، وأضفى على عالمه فيضاً إنسانياً اكتوى بناره قبل غيره من المظلومين والمضطهدين من أبناء شعبه.. وقد تخللت حياته أحداث عاصفة دفع لأجلها الكثير من سعادته واستقرار يومه، وارتقى في أحزانه ليكون نصيراً للبسطاء والمعوزين وربما لم يكترث بما خطط له سفراء المخافر المعادين لديمقراطية الجوع.. وعلى نار النفوذ الحارقة بجوار القصور تعرض (عرار) للنفي والتشريد ما بين دمشق وبيروت.. وكان التصاقه بالحركات الوطنية المقاومة للعثمانيين أحد الأسباب الرئيسية لهذا الاضطراب.. كما أن الخلاف العائلي الناشب بينه وبين والده الذي كان يتمتع بنفوذ شعبي وعائلي قد طبع سلوكه بالتمرد، وما من شك أن وعيه المبكر لطبيعة الصراع الطبقي قد جعل من إصراره في الكشف الجيد عن ذاته، رجلاً فاضلاً ومكنه من الانغماس في الأبعاد الفكرية برؤية وطنية وإنسانية شاملة قلما وصلها شاعر من أبناء جيله آنذاك. وقد ألهبت مواقفه الكثيرين من أبناء المجتمع الأردني وأججت عواطفهم لمحبته وكيف لا؟ وهو المحامي الذي نذر نفسه للتقاضي من أجل مشروع الخلاص من واقع مأزوم ضمنه اصطلاحاته الخفية وراء الشعر والمقاومة عبر اللغات بإضافاتٍ إبداعية هامة...

و(عرار) المولود في (إربد) الأردنية في ١٨٩٩/٥/٢٥، والمتوفى في ١٩٤٩/٥/٢٥، عن خمسين علماً كانت مثقلة بما يتعب الشهور والأيام، إنه واحدٌ من رجالات الصعلكة المعاصرين والذين صدرت بحقهم أحكام جائرة من قبل السلطات المحلية المرتبطة بالمشاريع الاستعمارية، والتي انبثق عنها فيما بعد نزوات سياسية وطبقية خانقة..

ولأجل هذه التناقضات أعلن حربه الضروس على الأغنياء والمرابين ورأى في (الربا) انتشاراً للفساد، من خلال أنماط جديدة، وقوالب بالية تخترق التفكير الوطني الصادق، وتسعى عبر الأكاذيب والتضليل لممارسات يُكسر فيها الصّعود الاجتماعي نحو الأمام.. ولسان حاله في ذلك يردّد: "ويلٌ لقاضي الأرض من قاضي السماء"..

واحتفظ لنفسه بتصنيف المرابين من خلال عقودٍ زائفة عقدوا فيها صلحاً مع الشياطين فخانوا بذلك أول الفقراء، وآخر الحالمين..

وإذا كان منهجه في استخدام اللغة التراثية قد ضمّنه مواقف جريئة في الشعور فإن هذه التراتبية الفنية قد جعلت منه شاعراً في رواية حدثها الرئيس هو البسطاء والمحتاجون:

قولوا: لعبودَ علّ القول يُشفيني

إن المرابين إخوان الشياطين

ففي فعل الأمر (قولوا) ثمة تمثيل بلاغي خرج فيه الأمر عن غرضه الأساس القصد منه تعرية المرابين وفضح سلوكهم المعادي لقوانين العدالة الاجتماعية، وتضمّن التمثيل أيضاً تفسيراً عقلانياً لطبيعة ما يجري في المجتمع من خلال امتياز تلك الصفقات المادية التي يقع فيها الفقراء أسرى الحاجات ويتحول الأغنياء معها إلى نماذج منظمة في حلقات اللهو التي تسعد بها شهواتهم وترفهم المبني على صياغة الواقع الجديد ولكن بأسلوب يلائم فلسفة الطلاق ما بين السبب والنتيجة وفي

معادلةٍ يصبح العيش الكريم معها مستحيلاً...

لقد امتلك (عرار) حساسية عالية تجاه عدالة الأرض والتي رأى أنها يجب أن تكون ملكاً للفقراء وحدهم؛ لهذا كانت انتقائية المفردة تحمل لغة البشرى بانتصار قضيتهم على الرغم من حالة الحصار المادي والمعنوي التي يعيشون فيها.. وتحركت تلك الحساسية باتجاه العلاقة التاريخية الأولى لقوانين الصعلكة، وتبين من خلال ما كتبه في هذا الجانب أن معادلة التفكير التي أفرزتها معانيه تديرها أصوات شبه يسارية في قيادة الثورة ضد الواقع على الرغم من أنها ثورة فردية وإمكاناتها في المحصلة لا تحقق الرغبات التي أفرزتها هرمونات الشعر في مثل هذه المواقف وكانت عادية بنظر السلطات، ولا يمكن النظر إليها إلا بأنها تشكل ذراعاً صلبة مقاومة، أو أنها تحدث تحولات جذرية وعميقة في أسواق العتمة وفضاءات القهر الإنساني الدائم...

ويبدو (عرار) واحداً من جيران الصعاليك ويحمل الكثير من صفاتهم في معادلة السلوك والأداء الفني والجمالي، وهم حلفاؤه في التماعات القرون الماضية والرؤيا القادمة... لهذا يجب الانتباه لـ مصطلحاتهم وإخلاصهم للمعجم اللغوي الذي شكل ثقافة الغيرية في نسيج المجتمعات العربية عبر الأزمنة..

وإذا كانت الأنظمة القبلية قد اغتصبت المؤسسة الاجتماعية بأنماطها الفقيرة والتي صور فيه الشعر مراتبها بين المؤسسات الأخرى التي يشرف عليها ملوك القبيلة.. فإن (عراراً) هو الآخر قد قاطع القادة السياسيين في زمنه وفي المقدمة منهم الملك وتوابعه ممن يقشرون له /الفستق/ أو يقدمون له /الحذاء/.. من هنا كانت السياقات النصية التي واجه بها الحالات الخارجة عن طبعه الإنساني، ومنتوجه الثقافي، يختلط فيها الحلم بالواقع وتؤسس لعضوية إعلامية جديدة في عالم الصعلكة وأن العفوية في مقاربة اللغة المشتركة بينه وبين الذين سبقوه من أئمة الصعلكة ولا سيما (عروة بن الورد) و(الشنفرى) هي رداء عاطفي نضجت فيه جلود المصائر التي يطرحها الحزب في عوالم متقاربة وتعكس الأزمات الإنسانية العميقة في بنية المجتمعات القبلية أو الحضرية عبر متتاليات زمانية ما تزال قائمة حتى أيامنا.. وهي تتجلى في هذه الخاصية الروحية الحزينة المرافقة للتعبيرات المتنوعة ولا سيما الشعرية منها التوافق المعنوي..

وإذا كان (عروة بن الورد) قد برهن من خلال فلسفة اجتماعية عكست سعيه الدائم لتحرير البؤساء في لغةٍ مؤثرة، أوردها (أبو الفرج الأصفهاني) في كتابه الأغاني فإن صوته الشعري ما زال صدى تردده القواميس.. حتى أن (معاوية) كما تقول المصادر تمنى أن يكون صهراً له، و(عبد الملك بن مروان) تمنى هو الآخر أن يكون له أباً وفي هذا دلالة واضحة على أن الصعلكة لا تعني صوت العدالة على الأرض فقط وإنما هي المروءة من بابها الواسع الكبير.. يقول عروة:

ذريني للغنى أسعى فإني

رأيت الناسَ شرّهم الفقيرُ

يباعده القريب وتزدريه

حليلته ويقهره الصغيرُ

وربما تكون الزوجة هي الأقرب إلى الصعلوك في تحليل شخصيته وفهم طباعه التي تعشق المغامرة، فتلومه على هذا الاندفاع الطائش في نظرها وترى فيه خروجاً على حياة الزوجية، والتقاليد القبلية التي بدون انضوائه تحت سلطتها سيكون مارقاً ويطويه النسيان.. ومع ذلك فإن المعاني الإيجابية التي

طرحتها فلسفة (ابن الورد) لحل المشكلات الاجتماعية كالفقر، وازدراء أهله والتفاوت الطبقي لا بد من أن تقترن النظرية فيها بالتضحية.. وما هذا التصريح على الاستمرار من قبل (عروة) سوى الدليل على المثابرة في مواجهة أعداء الفقراء الذين جمعهم حوله وضحى لأجلهم بكل ما يملك حتى أنه مات مقتولاً بسبب ما قدمه من تضحيات، يقول عروة:

ذريني ونفسي أم حسان إنني

بها قبل ألاّ أملك البيع مشتر

لحى الله صعلوكاً إذا جنّ ليله

مضى في المُشاش آلفاً كلّ مجزر

ينامُ عِشاءً ثم يصبحُ طاوياً

يحتُّ الحصى عن جنبه المتعفر

إذن.. هذه هي حياة الصعلوك في البيئة الجاهلية، يبدو فيها وجهه قبيحاً إذا لم يكن قادراً على حماية نفسه وتأمين الزاد للمحرومين من أبناء قبيلته أيّاً كان الثمن الذي سيدفعه فهذا نوعٌ من الضعف والاستهتار بالقيم التي من أجلها قد ترفضه القبيلة ويكون بعيداً عن أعرافها، ولهذه الأسباب يجب أن يتأبط سيفه ويقصد البراري ليحصد الغنائم ويحقق من خلالها عدالة السماء على الأرض التي ما تزال فيها الفوارق المادية مدخلاً إلى الاحتقار والسخرية.. لقد كره الصعاليك حالة الاستجداء في طلب الرزق وتأمين عيش الكفاف ولهذا كان العمل في سبيله هو طلب للمكرمات والأمجاد أولاً وأخيراً.. وفي العصور التالية ومنها العصر الأموي بقيت ظاهرة الصعلكة نموذجاً إنسانياً يحتاج إلى المغامرات والثورة على الظلم الاجتماعي الذي كرسته الأنظمة.. يقول الدكتور (شوقي ضيف) في تحديد معاني الصعلكة، من كتابه العصر الجاهلي ص ٣٧٥ ما يلي: "الصعلوك في اللغة هو الفقير الذي لا يملك من المال ما يعينه على أعباء الحياة، ولم تقف هذه اللفظة من الجاهلية عند دلالتها اللغوية الخالصة، فقد أخذت تدل على من يتجردون للغارات وقطع الطرق".. وفي المصدر ذاته حول بروز ظاهرة الصعلكة يقول د. شوقي ضيف: "ويمكن أن نميز ثلاث فئات من الصعاليك: مجموعة من الخلعاء الذين تخلت عنهم قبائلهم لكثرة جرائرهم، ومجموعة من أبناء الحبشيات السود ممن نبذهم آباؤهم كـ (السليك بن السلكة، وتأبط شراً، والشنفرى)، وكانوا يشركون أمهاتهم في سوادهم، فسموا أغربة العرب.. ومجموعة احترفت الصعلكة احترافاً وقد تكون أفراداً مثل (عروة بن الورد العبسي) وقد تكون قبيلة برمتها مثل (هُذيل وفهم) اللتين كانتا تنزلان بالقرب من الطائف".. إذن هذا التصنيف لاتجاهات الصعلكة له دوافع اقتصادية واجتماعية ظهرت فيه وقائع مادية موحية منها الفقر، وملازمة الصبر عليه والثورة في سبيل الخلاص منه من خلال المغامرات والترفع عن المستويات التي تنال من شهامة الصعلوك، وكرامة نفسه، وإبائه العزيز...

ومن قراءتنا لحركة الصعلكة التاريخية نستطيع القول إنها في العصر الأموي قد وُلدت بفعل عوامل مشابهة لسابقتها في العصر الجاهلي وإن كانت حدتها في الاتساع والمقاومة أقل من حيث القدرة على المواجهة وذلك راجعٌ لحالة القمع المتطورة التي يواجه بها الحكام عادةً مثل هذه الظواهر الفردية..

يقول د. حسين عطوان أيضاً حول موضوعات شعر الصعاليك في فترة الحكم الأموي:

" أمّا الموضوعات الجديدة التي طرحوها فأشهرها وصفهم لحياة السّجون وحرّاسها وعقابها وأدوات التعذيب بها ووسائله ومن يقومون بتنفيذه، ومنها الحنين إلى الاستقرار والتخلص من حياة التشرد والبعد عن أوطانهم

وأهلهم"..

ويؤكد الكاتب نفسه على أنّ استمرار ظاهرة الصعلكة، قد ساهم في إيجاد نوع من التشتت السياسي أوقعه الأمويون على القبائل المتصعلكة مما جعلهم يقومون بثورات فردية لدرء الظلم، والحفاظ على حياتهم وكيانهم المستقبل، يقول الشنفرى:

وأمّ عيالٍ قد شهدْتُ تقوتهم

إذا أطعمتهم أو تحتْ وأقلت

تخاف علينا العيْلَ إن هي أكثرت

ونحن جياعٌ أيّ آلٍ تألّت

وأما (أبو خراش الهذلي) فيؤكد على صحبة الجوع الدائمة حتى ملّه هذا الجوع، فيمضي في صراعه ضده حتى يؤمن للمعى الخاوية ما يسد لها الرمق ويحميها من (حيّة) البطن التي بدأت تأكل من جسده لأنها لم تجد في بطنه سوى فتاتٍ من البحص أو بقايا من رجفةٍ تعيش يومها المؤقت، فيقول:

أردّ شجاع البطن قد تعلمينه

وأوثر غيري من عيالكِ بالطعْم

مخافة أن أحيا برغم وذِلّةٍ

وللموتُ خير من حياةٍ على رغم

ولكن عروة بن الورد يبقى إمام الصعاليك في تمرده وقدرته على الاحتجاب بعيداً في المغامرات لأنه لا يستطيع أن يعيش في بيئةٍ لا يتمتع فيها الناس بحريتهم الواسعة.. ولئن حملت خصائص القصيدة في عصر بني أمية المعاني نفسها في الشعر الجاهلي من العفوية والصدق في التعبير عن الذات الفردية، إلا أنها كانت أقرب إلى الهدوء في صرخة الاحتجاج التي لا بد لها من سلاح آخر غير الكلمة التي لم تخلُ من النبرة الصعلوكية، التي لا تعرف المجاملة ولا التماس العفو بطريقة منظمة... ومن هنا تبرز أهمية هذه الصرخة في الأدب العربي بكل عصوره والتي شكلت نصوص الصعاليك فيها ظاهرة قد لا تكفي الصفحات القليلة لدراستها والتعريف بسماتها... وفي هذا الإطار يبدو رأي الدكتور /يوسف خليف/ مفيداً لأنه يقدم لنا فيه بعض الملامح التي تدلل على القيمة الفنية لشعراء الصعاليك والتي تخلصوا فيها من المقدمات الغزلية التي رافقت مطالع الشعر العربي في العصر الجاهلي، يقول من كتاب /الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي/، ص ٣٤٢.

"لو مضينا ندرس الظواهر الفنية في شعر الصعاليك للاحظنا بأنه شعر مقطوعات ثم لاحظنا ظاهرة أخرى هي ظاهرة الوحدة الموضوعية، فالقصائد لها موضوع واحد باستثناء قصائد معدودة وقد تخلص الشعراء الصعاليك من المقدمات الغزلية التي عرفها الشعر الجاهلي"..

وعبر هذه النقلة في بنية القصيدة التي رافقت ظهور الصعلكة في أزمنتها المختلفة يطل علينا الشاعر الأردني /مصطفى وهبي التل/، (عرار) بنماذج عبر دلالة لغوية تكاد تحمل المواقف نفسها بل الخطاب الشعري المترفع عن الدواعي التي يظهر فيها الصعلوك رغم إفلاسه مواطناً ذليلاً تظلله الحاجات، وتصبغ حياته جراح الإحسان.. فهو إن لم يمتلك من المال ما يكفيه لسد حاجاته اليومية إلا أنه يتحلى بالمروءة والابتعاد عن ظاهرة التغريب التي عرفها سلوك الصعاليك قبله، ولم يتمكن من سدنة النص الشعري من جماعة الصعاليك باحتواء مشاكلهم وإزالة الفروق الناجمة عن عدم توزيع الثروات، وتحقيق الصورة الاجتماعية المثلى في المجتمعات المتقدمة...

وبعيداً عن فصيلة الدم المدججة بالقهر والحرمان التي تكلست في أجساد الصعاليك خلال فترة حياتهم الاستهلاكية فإن ثمة مفارقة

تكاد تكون شبه تراجيدية في المبنى والمعنى تحفل بها نصوص (عرار) القليلة في هذا الجانب ومن خلال التنوع السردي في خطوط الاتصال والتبادل بين النموذجين يمكن القول بأن (عرارا) قد ترك نصه مفتوحاً على المفاجآت التي تنتهي فيها حياة البطولة المقاومة ضد الرموز التي تسببت بالصعلكة باحتفاء تراجيدي داخل النص المتحول والذي يأتي الحكم فيه على هذا الموقف من خلال النص نفسه، يقول /عرار/ في ديوانه /اليتيم/، /عشيات وادي اليابس/:

أأسجن الناس إرضاءً لخاطركم

وخشية العزل من ذا المنصب الدون؟

أم رغبة بتقاضي راتبٍ ضربوا

نقوده من دماءٍ في شراييني

هذي الوظيفة إن كانت وجانبها

وقفاً عليكم فعنها الله يغنيني

إنّ الصعاليك إخواني وإن لهم

حقاً به لو شعرتم لم تلوموني

ويمضي (عرار) في قصيدته عبر خطاب جديد يسطع فيه إغراء المواقف النبيلة والشجاعة التي يتطلبها الدفاع عن فقراء عصره باعتباره واحداً منهم ليقتحم فيه ظلمة الأسواق، والشوارع التي تمتد نحو الحرمان وليؤكد أن الطبقة الحاكمة بسلوكها المرتبط في طمس الهوية ومنع الفقراء حتى من الحصول على وظيفةٍ تختبر فيها كفاءاتهم وهي لا شك متوفرة عندهم ولكنهم لا يحظون بها، وهم إن حصلوا عليها فهي من حقهم الطبيعي الذي مُنعوا من مزاولته إنها أحكام جائرة ماتت فيها قوانين العدالة الاجتماعية، وهو من خلال هذا التحليل النفسي للفقراء بقدرتهم على النهوض يؤكد بأن العدالة في رأيه قد تنام قليلاً لكنها لن تموت..

ولئن استنطق (عرار) الموروث الشعري كاشفاً الأساليب اللصوصية التي تقمع بها الحريات فإنه يلتقي مع ظاهرة الوحدة الموضوعية في نصوص الصعاليك التي جرى الحديث عنها بجانب واحد فقط هو إثارة المشكلة المتعلقة بالحصول على عمل دائم يحمي به الصعلوك يومه من غائلة الزمن.. وركز التعبير القصدي في إطار الموروث عن أفقية عالمهم من خلال الحل المؤقت لطبيعة المعاناة من جانبها الراهن وبدت المباشرة نظاماً نصياً حاملاً للعواطف والأحاسيس بعيداً عن الزخرفة على صعيدي الصورة بمشهدها المتوتر، واللغة المتفجرة التي يتطلبها المشهد الثوري في المواجهة ولو كان موقفاً فردياً يشبه المحاصصة الموزعة على المقاتلين..

وكأنهم أشخاص ليس لديهم من أدوات الفعل سوى هذا الوسيط شبه المستحيل وهو الغربة، أو استعمال النسق القصدي في النصوص من خلال خرق علم غرضه التوصل لمفهومات التيار التنظيري الذي استدعته طبيعة المواجهة ضد الأنظمة.. لتظل قضية الصعلكة قضية شعرية لا أكثر.. وكان التدرج في حمولة النص لهذه الإيقاعات النفسية شاهداً على طبيعة الأحلام عند (عرار) حيث عاشت فكرة الفرح التي ترافق الحلم عادةً عبر دلالةٍ معيارها هذا التناقض إزاء ظاهرة الصعلكة فمن التنديد الصّريح بأفعال الطغمة الفاسدة إلى الدعاء الرّعوي المرافق للتذييل الابتكاري في النص... وكان جدلية الصراع الذي يحتاج إليها الكمون الاجتماعي في اتساع دائرة الشعرية التي تقترب من العتبة الأولى والخاتمة معاً بصياغة درامية مثيرة لم تؤدِّ غرضها عبر التلاحم العميق أو إيحاءات الرؤيا في المعاني التي ستظهر حجم المهمة... لكن الإصرار الفردي من قبل (عرار) على توضيح ذلك التناقض بين السّرمدي والمتحوّل لطبيعة الحياة التي يعيشها الصعاليك كان إصراراً مموهاً أحياناً ضمن السياق والدلالات

اللغوية بشارات حزينة وثنائيات باردة وأدوات التنديد فيها هي تلك الجملة الخبرية التي تفوح منها رائحة ما في تغطية فكرية مرتبطة بالإشباع الدّلالي للقصديّة السامية التي بدت تراثية في رؤيتها وبنيتها المفتوحة على ماضوية اللغة على الرغم من قناعها الهام، يقول (عرار):

وأنهم لا أعزّ الله طغمتهم

قد أطلعوا رغم تنديدي بهم ديني

كأنما الناس عبدان لدهمهم

وتحت إمرتهم نصّ القوانين

وفي هذا المدوّن الوثائقي التاريخي الذي يترك للمتلقي حرية الاختيار في القبول أو الرفض للصوت الشعري الذي يختصر فيه (عرار) وإن بدرجات متفاوتة أضطراب الأنا الشعرية وصولاً إلى المفارقة التي يحتّ بها أصابعه في مواجهة الهزيمة وتعرية ممارسات الطغمة الحاكمة وقد اعتمد في ذلك على التعالي الذي يجب أن يتحلى به الصعلوك في عالم تخنق فيه المشاعر، وتتكسر الأهداف، وفي لفتة ذكية يستدرك وظيفة الشعر ومحمولات التجربة في الخاتمة والتي كانت كشفاً لفاتورة الوقت.. والوهن القديم الذي أثار فيه التحرر من ظاهرة ما زال جديدها قديماً لا يحتاج إلى التنزيل، بل إلى الاستهتار وتحدّي القوى التي سدّت الدرب أمام الرؤيا القادمة من فضاء الصعلكة، يقول (عرار):

فبلطوا البحر غيظاً من معاملتي

وبالجحيم إن استطعتم فزّجوني

فما أنا راجع عن كيد طغمتكم

حفظاً لحق (الطفارى) والمساكين

وفي جماعة طاقمها الفردي هو الطالع من ذاكرة التحوّل تكتمل الوظيفة اللغوية في امتلاك مرتفع جميل، ويطير (عرار) فوق بساط المواجهة ولكن باتجاه المجهول.

ويرتبط الصعلوك عبر مغامرته، بعلاقة جدلية مع نصه وحضور فني مواز لبيئته الجديدة في الصحراء وما يتبعها من تمرّد يصل به إلى درجة الإباحية في السلوك واقتناص الأشياء من حوله، حتى تجمع مفرداته ما بين الرؤية والرؤيا في كثير من الدلالات وحين يهوي من الهلاك جوعاً وعطشاً تجيءُ السلعة التي يحلم بها مغامرة أخرى عبر الاغتصاب وقد يكون الاغتصاب أنثى محصّنة بالزواج كما فعل (عروة بن الورد) مع (سلمى الكنانية) والتي بقيت سنواتٍ طويلة في عهدته وأنجبت منه أولاداً إلى أن احتالت عليه فطلقها وعادت إلى أهلها مخافة أن تُعيّر بالسّباء... إن ما تعرّض له الصعاليك من حالات القهر الاجتماعي قد دفع بهم إلى الجرأة واعتماد القوة مبدأ في الصراع ضد معاناتهم فابتكروا أساليب خاصة بهم تميزهم عن سواهم من أبناء القبائل التي ينتمون إليها لأنهم لم يجدوا في غزواتهم نوعاً من اليسار الذي يقلل من حرمانهم، ويخفف من أعباء الحاجات اليومية، يقول الشنفرى:

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى

وفيها لمن خاف القلى مُتعزّلُ

وأمّا (النشناش النهشلي) فهو الآخر فارس مغامرات علّه يستردّ بعضاً من حقوقه الضائعة في أحضان الآخرين من أهله، يقول:

إذا المرء لم يسرح سواماً ولم يُرحْ

سواماً ولم تعطف عليه أقاربهْ

ولم أرَ مثل الفقير ضاجعه الفتى

ولا كسواد الليل أخفقَ طالبه

وسائلة: أين الرحيل؟ وسائل

ومن يسأل الصعلوك أين مذاهبه؟

يبدو النشناش واحداً من العصابات الغازية وليس أمامه سوى الرحيل باتجاه القفار البعيدة ولن تقف دونه الليالي المظلمة، ولا العثرات التي يرمي بها الأغنياء صعوده فالإبل ليس له فيها حصة ليمحو بها غائلة الفقر والحرمان، ومالكو هذه الإبل هم في رأيه أقل شأناً اجتماعياً وإنسانياً منه إذا ما قرّر ركوب الأهوال ومنازلة الطرق البعيدة منتقماً ومحققاً حالة من الثراء البسيط الذي لا يعدو أن يكون زاداً يسد به المُعى الحافية، والبطون الخاوية..

إن الخلل الاقتصادي الذي شعر به الصعاليك في تجارة المدن قد دلّل على الفروق الطبقية التي كان عليهم مواجهتها وترفيهم في الفقر، الذي كان يعصف بمضارب الخيم قد جعل حياتهم نسيجاً من الهموم لن تزول إلا عبر هذا السلوك المعارض لطبقة الأغنياء في المجتمع البدوي الذي تقوم خططه الاقتصادية على الاستغلال وقهر الطبقات التي ينتمي إليها الصعاليك لهذا كان شنّ الغارات واللجوء إلى الغزو هو الكفيل برأيهم في انتزاع شبح المجاعات التي تطارد وجوههم...

وعبر هذه النقلة المرتبطة بوحدتي الأصوات الشعرية للصعاليك، يمضي الشاعر الأردني (مصطفى وهبي التل) عرار، وهو يتمثّل اللغة الوصفية على المستوى اليومي والمعاش في مرحلته الزمنية التي تبعد كثيراً في متتالياتها وخاصتها البيئية ومنهجيتها الشمولية في الاقتصاد والسياسة، فهو وإن ارتبط لغوياً في بعض نصوصه من معمارية النص للصعاليك الذين سبقوه وكانوا حجر الزاوية في التصدي للأزمات النفسية والاجتماعية في النظام القبلي، إلا أن صياغته الشعرية تأتي مثيرةً لكل هذه القضايا دفعةً واحدة من خلال توظيف جديد لها بما يلائم الواقع الذي عاش فيه، وكان معارضاً يسارياً إذا صحّ التعبير لكل اللهجات الأخرى التي تقذف بالمحتاجين من أبناء عصره في شبكاتٍ إضمارية وتلحق بهم الأذى، وتكيل لهم النعوت الناقصة بما فيها الاتهامات الغامضة أحياناً وبأنهم ليسوا مؤهلين للعيش محليّاً دون الاعتماد على طبقة السلاطين والحكام وأصحاب رؤوس الأموال المنظمين في مؤسسات معادية من عناوينها البارزة لا يصلح الفقراء للعيش إلا إذا استدانوا كل شيء حتى حاسّات البصر واللمس وتنفس الهواء. وبما لا يقبل الشك تشكل قصيدة عرار في هذا الجانب المقاوم فعلاً إنسانياً وحضارياً وارتجاعاً فنيّاً يجنح فيه إلى هالة تقنية يفيض بها استحضاره التراثي الحامل لكل الأوجاع التي رافقت الصعاليك تقنية عمادها هذا الوضوح، وهذه البساطة من المقدمة إلى الخاتمة، ولئن كانت عناوينه توحي بالمقاربة والاحتمال إلا أنها بقيت أكثر انغماساً في السياق اليومي لدرجة التطرف وهو يصب جام غضبه على أولئك المرابين الذين حمل على سلوكهم في الاستدانة واعتبره سلوكاً شائناً من خلال الفصل الذي يدلل على عمق العتمة الساكنة في اللاشعور والتي تبدو من خلالها لحظات العمر قليلة حتى يستريح الفقراء من هذه الاستدانة المادية وتنم عن مساحة الانتماء في فكر الشاعر لهذه الطبقة كصعلوك معاصر... ويرتكز في فهمه السياسي على تحليل للصراع الطبقي الذي يمنحه صحوةً مشرقة تضخ بها لغته في مزاريب تواقة إلى تجاوز الحدود كلها بما يتيسر لها من صحوة تراثية تفوّق فيها عبر تخيّله المفتوح وارتقاء الصورة على المستوى الدلالي الحامل للرؤية وبأولية يتحقق فيها الشرط الإنساني خارج الرضوخ لحصارات الطبقات الحاكمة.. والفرضيات التي لا تقبل بها قواميس اللغة الشعرية الناضجة حيث تبلغ انفعالاته ذروتها بعيداً عن المراجع الشعرية الأخرى الحاضنة للرموز الشعرية الغامضة، ولعلّ في هدوء النبرة أحياناً، ذات الصيغة

التأويلية التي لا تحتاج إلى الاشتغال على التفكيك للوصول إلى المعطى الأخير في معانيها، ولا إلى إغراق الصور البلاغية التي أنتجها النص بسهولة ويسر وسطت فيها الشاعرية على كلّ المكوّنات من الأدوات المجازية والاستعارية والنظام التواصلي في العلاقة ذات الصفة الواحدة على الصعيد التراثي في الشعر العربي المعاصر.

إن (عرار) شاعر كشاف، يقف على أعتاب المجهول، تضيء معالمه هذه الحرائق الجوانية المحتفظة بالتمايز، والقوة في التعبير دونما خلل، في وظيفتها البنيوية وموقعها الفني على خارطة الشعر على الرغم من هذه الصياغة المرتبطة جذرياً بالتوافق الكلي مع النمط الشعري التراثي الأصيل والذي يشهد في أيامنا تحولات حداثية كثيرة عبر التجريب أو ما يُسمّى بالتجانس في الاختراق الصوغي لمعالم النصوص الإبداعية الجديدة كقصيدتي التفعيلة، والنثر... وهو رفيق مخلص لمحيطه الشعري المثقل بالمشاعر الفياضة، والذوقية التي تنجو فيها إيقاعاته من ألحان الآخرين ممن عكست بروقهم في طياتها كل الإضاءات الموزعة بين مشاعات المثاقفة.. يقول:

وانفضْ يديك من الحياة إذا
يوماً أطقتَ عن الهوى صبرا
ما قيمة الدنيا وزخرفُها
إن كان قلبك جلْمداً صخرا
وضلوعه قفراء موحشة
تتجشّأ الكفرانَ والغدرا
فكأنها وكأنه شبحا
قبر يلوك بشدقهِ قبرا

ولئن ذرف الصعاليك دمعة التفاعل المتبادل مع محيطهم عبر الإشادة بأبعاد المغامرات متخطين معها حدود الزمان والمكان فإن ما قدمته نصوصهم يظلّ عاديّاً في المناخ الاجتماعي والاقتصادي الذي كان سائداً في تلك الحقبة وبحور الشعر التي وجدوا فيها معلمهم النفسي الذي تغلب على إيقاعاتها الرّنة السوداء والتحرك المصيري باتجاه العناصر الأخرى لإعلاء الشأن والحفاظ على الطابع العام لاستقلالية التجربة المتميزة في تاريخ الصراعات الطبقية ورياحها الصفراء ويمكن القول بأن هذه الرؤية القائمة قد امتدت أبعادها المشتركة بين الصعاليك ومنحتهم وجوداً إنسانياً ينصف قضاياهم العادلة..

إن الفجوات التي تعرّضوا لها والتي كانت تأخذ شكل الموت المنظم أحياناً على الرغم من الثورات الفردية التي قاموا بها والمداهمات الصحراوية القاسية التي واجهوها وصلت إلى حد الفاجعة.. من هنا تأتي أهمية نصوص (عرار) كقوة تعبيرية حاملة لثقافة مشتركة، ولإرث تاريخي عبر صيغ جديدة لها دلالاتها في سلم الترقية والحصول على مقعد شعري يعلو فوقه الشاعر ويمضي في كل الاتجاهات، ومفارقة واضحة الدلالة أيضاً يتوكأ عليها هذا النسيج اللغوي المشترك بين الشعراء الذين ينتمون إلى الصعلكة وعبر ذلك يهرّب (عرار) كنوزه مطلقاً تحيته على الماضوية ولكن من جانب تنضج فيه رغبته وبإشارات إبداعية كانت تنجو من التقليد ويمتد معها أفق النص باتجاه شخصي، وتوظيف فني يرتبط فيه جسديّاً وروحيّاً بهذا الوجود رغم مشهد الظلام الذي ضاق به ذرعاً ولكنه مُصرٌّ على العبور فيه، يقول:

ما أظلم الوجودَ يا عبودُ
لولا شعاع للمنى يرودُ
كم مهمةٍ ضاقت به الجنود

ذرعاً فغير الذعر لا تُجيدُ

لكأن (عرار) يجول النظر في خريطة العالم الذي ينتمي إليه، ليخرج من لعبة الارتهانات الغرائزية شاعراً رؤيوياً مُتسلحاً بعقيدة تضيءُ له فردوسه القادم، وتصل به إلى المشارف التي سينعم بها فقراء زمانه وفي انسيابية مجاورة لفضائه الآخر يكشف عن ثنائية يصدمه فيها الوجود مرة أخرى من خلال خطابه لـ (عبود) كرمز إنساني يهيمن على انبلاجات فجره القادم..

وتتألق الصورة في ذهن القارئ أكثر حين يجعل من الدورة الحياتية دورة ثابتة ليدلل على وقع هذه الظلمة الدائم، ويؤكد على حجم الاستكانات لهذا الواقع الذي يمنع المتسلطون فيه الناس من ممارسة أبسط حقوقهم حتى ولو كان الأمر يتعلق بهذا المصباح الصّغير للتخلص من مشروع الصبر الطويل بين هذه الظلال القاتمة، يقول:

لقائلٍ من هو يا عربيدُ

هذا الذي بذكره تشيدُ

وباسمه تبرّم القصيدُ

أمترف معاشه رغيدُ

وقومه غُرٌّ أباةٌ صيدُ

أم شاعر أم كاتب مجيدُ

لاذا ولا ذياك يا منكودُ

(عبودٌ) شيخ اسمه عبودُ

إنه الشاعر الذي أسكرته خنادق القتال المغلقة التي لا تتسع معه الجبهات ضد الملوك لتحقيق الشرط الإنساني لمثقف رؤيوي يعشق ساحات المواجهة، ويرى في حواسه المبصرة أفقاً متجدداً يحمل وهج التعالي القابض على حدود الفضاءات التي ينعم فيها بصحبة كوبٍ من الخمر لينسيه هذا الإحساس المذعور لعالم ما زال فيه القوي سيداً لكنه ما زال يحافظ على طابعه المقاوم في النص معارضاً يسارياً ينتج ثقافة تزخر بالحياة التي يقهر فيها المتناقضات برؤية شبه رومانسية وثورياً مطلعاً على نظريات تحمي تصوراته الذهنية عملاً بقول (ابن خلدون): "الويل للمجتمع إذا انحرف فيه المثقفون"...

استنطاق الموروث... والنص الإصلاحي..

يبدو الاتكاء على النسيج اللغوي التراثي، والتداخل النصي المشترك في الوصف المجرد والمحسوس لشعر الخمرة أمراً عاديّاً لا يمكن التقليل منه أو الإساءة إلى فهمه باعتباره منجزاً ثقافياً دخل الأدب العربي عبر مراحله المختلفة.. والقارئ لديون (عرار) اليتيم (عشيات وادي اليابس)، يجد أن نصوصه قد شهدت إتقاناً فنيّاً، ورصانة لغوية في المنجز الشعري وتكاد القنوات البلاغية التي تعبر فيها مفرداته من خلال تبسيط عام في صناعة الأسلوب تعكس صلته بشعرائها الأقدمين؛ إما لأنه متأثر بإبداعاتها من هذا الجانب، أو أنه لم يخطر في باله أنه سيكون مالكاً لمنطقة النفوذ في السيطرة على الأداء الأسلوبي في الوصف الحسّي والمجرّد لها وذلك عبر هذا التواصل الثقافي في بنية النصوص كلها... لكن خمرة (عرار) ليست والحال كذلك خمرة أوربية المنشأ، إنها ابنة الكروم العربية التي تحيط بها الوديان والأمكنة التي يُكرّم فيها فلاحو الأردن، ويحققون من خلالها قفزةً ماديّة قد تخفف من أوجاعهم المزمنة، وهم السواد الأعظم الذي تكبله الحاجات في ظل أنظمة ديكتاتورية مرتبطة بالخارج.. ولا يغيب عن البال ما فعلته نصوص الخمرة في لغتنا العربية، من تعدّدية ثقافية عكست واقعاً تعيشه المجتمعات، وكانت إحدى الروافد التي اغتنت

بها الخزانة الأدبية لأزمنة متتالية...

من هنا يمكن القول إن ثمة مقاربة بين (عرار) الشاعر الأردني من شعراء النصف الأول من القرن العشرين وبين (الأعشى) المعروف بخمرياته، وكذلك اللغة الوسيطة بين (عرار) و(أبي نواس) من العصر العباسي، ولا بد من الإشارة إلى درجة الحساسية العالية التي تميزت بها نصوص الخمرة عبر الوصف المادي المحسوس لدى كل من عرار وأبي نواس، نظراً لطبيعة الظروف التي عاشا فيها. إذ إن أبا نواس كان صعلوكاً مطارداً، وهذا ما قاده إلى الفجور، والمواقف البانورامية، باعتباره جندياً من جنود الصعلكة، ولكن بقالب آخر لا يمكن له أن يحصل فيه على جوائز لتفوقه في مواجهة الخصوم... أما (عرار) فقد شهدت نصوصه نوعاً من الإساءة للذوق العام في نظر الكثيرين ممن عرّاهم في مقدمة نصوصه وخواتمها وربما كان في مقدمة هؤلاء أساتذة الجامعات ورجال الدين المسيحي والإسلامي على اختلاف مشاربهم، وحتى الكهنة والعلماء، كانوا في نظره امتداداً طبيعياً للطبقات الحاكمة والمتخصصة بالقهر وارتكاب المحرمات، بحق الجياع والمحرومين... وربما يكون (عرار) هو المتفوق بين شعراء الخمرة عبر التمثيل البلاغي المختلف، والفيض اللغوي الذي نقلته أوصافه للخمرة يدلل على حقده على أولئك الذين شوهوا القيم الإنسانية بإيذائهم للفقراء وصعاليك المرحلة.. وفي رأيي إنه لم يكن معاقراً للخمرة حبّاً بها وهو المتمسك بثقافة القرآن الكريم، ولكنه أراد أن يثبت قدرته على الإسهام في تطوير مجتمعه من خلال هذا التصادم الفكري والرؤيوي مع المسؤولين في كل الاتجاهات إذ إنهم وحدهم يتحملون هذا التغلغل الواسع للزمر الذي تستغل الطبقات الفقيرة...

ولم يكن خطابه الدرامي في نصوصه التي يصف فيها الخمرة مجانياً بل كان يرمي عبره إلى تحسين علاقته بالضعفاء، ويحقق موقفه بإطلاق أحكامه على السلطات الجائرة في محيطه الاجتماعي والاقتصادي البائس، يقول:

الخمرُ رجسٌ وفي تحريمها نزلت

آياتٌ ما نصّها لغزٌ وإيماءُ

(عبودُ) يا شيخ يا من في مجالسه

للأم همسٌ وللمعراج ضوضاءُ

بأيّ قول لقد صارت محرّمة

على الندامى وأهل الحظ بيراءُ

للناس بالكاس آراءٌ فواعجباً

أليس للكاس بالناس آراءُ

ينزع الشاعر في هذا النداء لـ (عبود) الذي هو الشاعر نفسه على ما أظن إلى تحقيق رؤية موحدة حول شرعنة الخمرة، وقوانين التحريم المتعلقة بها وهذا موقفٌ جريءٌ جداً في مجتمع الغالبية من سكانه يعارضون بصورة جزئية أو كلية وجود الخمرة ويرون في معاقرتها خروجاً على القيم الروحية الإسلامية وإساءة حقيقية للذوق والمشروع الإلهي المتجذر في كل الأحياء الفقيرة والغنية على حدٍ سواء.. لكن (عراراً) لم يتسول قرب الحانات ليلاً على طريقة الأعشى إذا طرب فهو وريثُ عائلةٍ أردنية لها شأنها السياسي والاجتماعي وهو المتمرد على هذه الملامح من خلال فهم حقيقي لطبيعة الصراع الطبقي، ورصيد ثقافي إذا أردنا أن نقيم موازنة مع سلفه الأعشى.. وإذا كان الأعشى لا يريد من الخمرة إلا أمراً واحداً هو تحقيق لذته ليطرب ويلتقي صحبه وليفقدوا توازنهم في النهاية فلا يمكنهم أن يميزوا حالة البرق ودرجة التماعه لأنهم سكروا وجفت على دروبهم طقوس الحوانيت... وما زال الليل طويلاً، وللحوانيت

عناوينها من وداع (هريرة)، عشيقة الأعشى الوهمية إلى هذا الخشوع على أعتاب الفجائع الباردة، يقول الأعشى في معلقته:

ودّع هريرة إن الركب مرتحلُ

وهل تطيق وداعاً أيها الرجلُ

غراء فرعاء مصقول عوارضها

تمشي الهوينى كما يمشي الوجى الوحلُ

إلى أن يشكل السكر عندهُ وعياً شعرياً من نوع آخر وهو يتأمل الصوت المنبعث من الحلى التي تزين جيد حسنائه:

لم يُلهني اللهو حين أرقبُه

ولا اللذاذة في كأسٍ ولا شغُل

فقلت للشرب في دارنا وقد ثملوا

شيموا وكيف يشيم الشاربُ الثملُ

وفي قوله: شيموا إشارة واضحة إلى حالة الضياع التي وصل إليها مع صحبه وقد أفقدته الخمرة قدرته على التمايز للوجه الآخر.. وإذا كان الأعشى شاعراً متلافاً يجوب الآفاق ليمدح ويكسب فإن (عراراً) لم يفعل هذا أبداً وكان معادياً جداً للبلاط، فهو يلج هذا الفراغ الاجتماعي ليقرأ في وجه المعوزين حاجته إلى إعلان الموقف فيأتي الشعر احتجاجاً تدعمه الاستفزازية العابرة في النص ويضيءُ عبرها مواقف ندمائه الذين لهم موقع آخر في الحياة إذا ما أخذ منهم السكر مأخذه ولهذا يوجه خطابه إلى العلماء ورجال الدين ناقلاً صورة الجماهير المحتشدة في مخيلته إلى أمكنة جديدة تستولي عليها معالمه المميزة بين شعراء الخمرة، يقول في قصيدة بعنوان "(أنفاس عيد الفصح) وهي مهداة إلى العلامة عبد الله السقاف، وإلى الخوري موسى في قرية (شطنة):

هاتها واشرب فإن العيدَ فصحُ

وقبيح بالفتى بالعيد يصحو

إن في الدّير أباً فذّ النّدى

ونبيذٌ ورعابيبٌ وصدحُ

ومسيحٌ كيّس كهّانهُ

دأبهم في الناس إصلاحٌ وصلحُ

هاتها واشرب فقومي كاد من

فرط إيقاظي لهم صوتي يبحُّ

ما الحاجة التي دفعت الشاعر إلى هذا الخطاب الاستفزازي للمشاعر؟؟ هل هي محبته للخمرة وما تثيره في جوفه من حروب؟؟ أم أن في القضية بعداً آخر يذكرنا بقول مماثل لشاعر معاصر يرى في صحوة الفقراء اللذة الأخيرة التي لا تعادلها لذة، وأن منابع الضوء الموحدة ما بين الشاعر والمحتاجين في مثل هذه الاحتدامات لا يحتاج إلى الإيماء بل الوضوح، يقول أمل دنقل: "إن أقصى ما تطمح إليه سلطة ما هو أن يصيب الشعراءَ الخرس من داخلهم".. بتقديري إن ما رمى إليه (عرار) وهو هذا التنوير من خلال ضيقه بما يفعله السلطان وحاشيته التابعة من رجال الدين بحق الفقراء والمعوزين.. في نصوص عرار تحدٍّ واضح وصريح لمن لا ينسجم سلوكهم الديني مع الصعاليك والمنبوذين بسبب حاجتهم إلى الطعام، وعرار هنا مثقف لكنه ليس مثقفاً سلطويّاً ولن يكون ما دام نصه يقطر بالود والانسجام الذي يغري به جيش الفقراء ليثوروا وتكمل المشهدية بهذه السخرية من الصعاليك الذين بحّ صوته في مناداتهم في وقتٍ ما زالوا فيه تحت سقف العجز يرقبون إحساس الملوك ومن هم في دائرة البيانات السياسية من التابعين..

وإذا كان الدارسون لعلاقة النصوص بين لغاتٍ مختلفة قد حددوا إطاراً جديداً للدفاع عن حقوق النصوص وكرامة مؤلفيها أسموه بالأدب المقارن.. وانصب اهتمامهم فيه على القيمة الفنية أولاً، والمستوى الجمالي، واللغة الوسيطة التي تقارن بين المعاني عبر أسلوبٍ تنقله الحوارات الهادئة التي تكشف عما يلج في أعماق الأديب أياً كانت لغته وجنسيته.. وتعتبر بعد ذلك المضمرات الأخرى ملكاً شخصياً تحمي صاحبها وتخضع لذائقته السرية والتي لن تطفو على السطح حتى يتمركز الأديب كلياً فوق القمة وهو يحوّل نصوصه إلى خبرٍ في ذاكرة الأجيال القادمة.. وما أعرفه في هذا المجال أن الأدب المقارن حديث النشأة وأن مشروعه الأول قد صدرته الجامعات الفرنسية /السوربون/ وأن أول المشتغلين عليه من العرب كان الناقد المصري المعروف الدكتور (محمد غنيمي).. وما يهمنا في هذا التمهيد هو أن نشير إلى موازنة نعطف فيها آفاق النص باتجاه خمرة أبي نواس من خلال تماهيه معها وخروجه على قيم المجتمع الذي عاش فيه باعتباره صعلوكاً وشاعراً متمرداً ومجونياً شاذاً يعكس في سلوكه اليومي التصادم مع محيطه الاجتماعي والثقافي والسياسي، ولا يستطيع أن يخفض صوته على الرغم من ملاحقاته فهو المستهتر بالدين والمستخف عبر شعوبيته بالعرب، والمناهض في آرائه للأدب القديم كونه يهوى التجديد ويسعى لتأسيس مدرسة شعرية من خلال مجونه في الخمرة، وقد أسعفته بهذا اطلاعاته على كل الفلسفات والأساطير ولا سيما اليونانية منها...

يقول في (الديوان) ص ٧ والقصيدة من البحر السريع:

أثنِ على الخمر بآلائها

وسمّها أحسن أسمائها

لا تجعل الماء لها قاهراً

ولا تسلّطها على مائها

وهو يترع كؤوسه وينزع فيها إلى المعاصي، ولكن دون أن يطلب الغفران، وفي قصيدة من البحر الوافر، يختلي النواسي بندمائه ليحقق ذاته، وإذا ما حان وقت الصلاة ظهراً لا بأس عليه أن يصلي، يقول:

وندمانٍ يرى غبناً عليه

بأن يمسي وليس له انتشاءُ

إذا نبهته من نوم سكر

كفاه مرّة منك النداءُ

إذا ما أدركته الظهر صلّى

ولا عصر عليه ولا عِشاءُ

أليس في موقف عرار في قصيدة الخمرة التي اعتمدت خواتمها على هذا القرين في مؤثراته وأبعاده الفكرية التي تتوكأ على شرطٍ تاريخي وإنساني معاً؟؟ إذ إن عراراً قد رغب إلى رجال الدين والعلماء في معاقرة الخمرة ليلة عيد الفصح الرمز المسيحي المقدس على الأرض وأن ندماءه لا بأس عليهم أن يثملوا حتى في وقت الصلاة؟؟ لكن عراراً قد فهم من الآية القرآنية الكريمة «لا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى»، معنى آخر وظفه في ارتكاب إفك الخمرة على طريقة أبي نواس الذي يعاقر الخمرة مع ندمائه إذا ما أدركه وقت الظهيرة...

وحين يقترب (عرار) من لعنة الخمسين عنوان قصيدته التالية وهي السن التي بلغها قبل أن يرحل عن دنياه فإنه ما زال محافظاً على نظام صعلكته في التمرد على واقعه وهو القابع في كوخه ينتظر الموت، ولكنه يصر على أن تقدم له الكؤوس امرأة غانية سبقه إلى

هذا الموقف شعراء الخمرة الكثيرون بما فيهم (ابن الفارض):

فأنا إذاً ما زلتُ من كوخي على

علاته سقماً ونضو شراب

أسقى وأشربها وإن لم تسقني

حسناء مثلك لا أسيغ شرابي

لقد أضاف (عرار) إلى موقفه الشعري من الخمرة عنصراً جديداً تفرعت عنه مواقف جزئية منها هذه الالتماعة في العبثية والتي احتاجت إليها ثرثراته وقلقه المستمر حتى قبيل موته بقليل.. وبذلك تكون إضافته لمفردة /السقم/ التي تلازم الخمرة هي التي تؤكد على قولنا السابق بأنه لم يكن يرغب فيها وإنما كان تأثير واقعه عليه بكل ما في هذا الواقع من سوداوية فرضتها طبيعة الحياة القاسية والتي لم يستسلم فيها لخداع الشكوى، والمداراة ولسان حاله يردّده مع أبي نواس:

ومدامةٍ سجد الملوك لذكرها

جلت عن التصريح بالأسماء

صاغ المزاج لها مثال زبرجدٍ

متألق ببدائع الأضواء

وإذا كان الساقي عند عرار هو تلك الغانية التي تختصر الكلام عند تقديمها الكؤوس له بالنظر إليه وهو يقضم كسرةً من الخبز اليابس عقب كلّ كأسٍ لتضحك منه سراً ومن كوخه المتداعي فإن أبا نواس هو الآخر قد تخلص من ضعفه الشخصي بالارتواء ولكن من يد ساقٍ بعينين خالط بياضهما السّواد، وهو ينتظر عشيقةً قد اغبرّ شعرها وتلبّد، وربما سيلتقيه الموت إذ هو على موعدٍ قريب منه لأنه لم يتمتع بحبه ما دام خاوي البطن، مرتجف الضلوع، وهي لا تعشق الصعاليك لفقرهم، يقول:

وكأنّ أقداح الزجاج إذا جرتْ

وسْط الظلام كواكب الجوزاء

يسعى بها من وُلد يافث أحورٌ

كقضيب بانٍ فوق دعْص نقاءِ

ويحاصر السؤال (عرارا) لم هجره الندامى، ولم غاب الساقي؟ ولم خفت لحن المغني وجدار الكوخ يتداعى فوقه؟؟ هل لعنة الألقاب والأوسمة التي ليست للصعاليك هي التي كانت سبباً في هذا الهجر الجماعي أم أن السبب هو شيءٌ آخر؟ علّه رأي الطبيب الذي طلب إليه أن يترك الشراب:

قال الأطباء لا تشرب فقلت لهم

الشرب لا الطب عافاني وأبراني

إليك عني ألقاباً وأوسمة

قد أرهقت بضروب الخزي عنه ان..

وتتضح الصعلكة هادئة دون أن تقول لـ (عرار) لحظة يغادر عنها الدّنيا غداً، هو ضيفك الأخير ولا تعيد إليه بعضاً من رصيده الثقافي الذي صار ملكاً لها.. لن تقول الصعلكة له: نحن ما زلنا على التخوم.. أراك عدت إلى استئناف لغتك الاستفزازية وأنت على وشك أن تودّع الدنيا.. فيجيب (عرار) مختصراً وكعادته ظلّ كالأرض التي تكافح العجزة حتى لا تسوءَ فجاجها أو تضيقَ وكادت تتصدع من حوله كلّ المقولات التي لا تموج بالفرح ويجني عبرها الصعاليك محصولهم من البرّ والبحر والماء وتصير اليابسة مكاناً آخر يجربون فيه كيف يشعلون فوق الصخور نارهم ولن تقويهم بعد هذا السفارات حتى ولو كانت على أعتاب النجوم، يقول:

رأسي لربي وربي لن أطأطئه

ولن أذلّك يا نفسي لديّان

فليتق الله بي شعبٌ محبّته

كانت وما برحت ديني وديداني

ما زال (عرار) وفيّاً لنصوصه، وإن حملت مضامينها نوعاً من التوازي مع النصوص التي سبقتها إلا أنها كانت أكثر التزاماً وتحليلاً، وما حققته من رؤى وأفكار أدان فيها الشاعر سلوك الملك الذي لا يقيم وزناً حتى لتجليات الروح التي علّق أصحابها على أعواد المشانق فداءً للأوطان، يقول (عرار) في القصيدة السابقة نفسها:

نحن الألى قد وفينا في مودتنا

يوم الزفاف تنادوا يا لقحطان

وعلقوهم على الأعواد ما علموا

أن العزائم لا تُثنى بعيدان

وفي تنهيدةٍ حزينةٍ يصوّر فيها عرار التحامه بأرضه التي فكّك فوقها خطاب العهد الملكي الحافل بكثير من التخبط، وإثارة الفتن، باعتباره وريثاً شرعياً للأجنبي على أرض الوطن، وكأن لسان حاله يردد مع (أبي حيان التوحيدي) يوم كتب رسالته إلى أبي الوفاء طالباً العفو ولم يعد يُعرف بعد هذا مصيره المحتوم إلا أن (عراراً) طلب إلى بنات الأردن وإلى أصحابه أن يدفنوه في تل إربد مكان ولادته، أو في سفح شيحان المجاور لتخومه حيث عاش صديقاً للمعوزين والبسطاء بما فيهم (النّور) الوافدون من كلّ الأصقاع ليؤكد على هويته الإنسانية، وقد حاول الملك إذلاله، ولكنه لم يقل له أغثني.. ولم يقل له أنا عطشان.. ولا خاطري مكسور.. ولا جيبي فارغٌ من الحصى...

المراجع والمصادر:

- عرار شاعر من الأردن، إعداد وتقديم حيدر محمود... كتاب في جريدة العدد /٥٧/ السنة الخامسة.
- المعلقات السبع للزوزني...
- ديوان أبي نواس...
- حركة النقد العربي الحديث والشعر الجاهلي، د. ريم هلال...
- الأغاني لأبي فرج الأصفهاني...
- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، شوقي ضيف...
- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، د. يوسف خليف...
- الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، د. حسين عطوان...

□□

اعتذار

تقدمت الكاتبة منى الحسن إلى المجلة باعتذارها حول مادتها المنشورة في العدد ٤٥٢ بعنوان "أدبيات دمشقيات" وأفاد اعتذارها أن اسم المرجع الذي اعتمدته في إعداد مادتها قد سقط على سهو منها وهذا المرجع هو كتاب: أدبيات عربيات للباحث عيسى فتوح ج٢ (دار طلاس، دمشق ٢٠٠٢) ج٣ (دار كيوان دمشق ٢٠٠٣)

فاقتضى الإشارة احتراماً للقارئ وللباحث الأستاذ عيسى فتوح

تحليل أسلوبي لقصيدة (طردية) لأحمد عبد المعطي حجازي

د. فاتح علاق

هو الربيع كان
واليوم أحد
وليس في المدينة التي خلت
وفاح عطرها سواي
قلت أصطاد القطا
كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد
يحط في حلمي ويشدو
فإذا قمت شرد
حملت قوسي، وتوغلت بعيداً
في النهار المبتعد
أبحث عن طير القطا
حتى شممت احتراق الوقت في العشب
ولاح لي بريق يرتعد
كان القطا
ينحل كاللؤلؤ في السماء
ثم ينعقد
مقترباً مسترجعاً صورته من البدد
مساقطاً كأنما على يدي
مرفرفاً على مسارب المياه كالزبد
وصاعداً بلا جسد
صوبت نحوه نهاري كله
ولم أصد
عدوت بين الماء والغيمة
بين الحلم واليقظة مسلوب الرشد
ومذ خرجت من بلادي
لم أعد

١ ـ المستوى الصوتي:

إن البنية الصوتية والإيقاعية هي أول المظاهر المادية والحسية للنسيج الشعري التي يمكن التعرف من خلالها على الوحدات الصوتية وما فيها من التوازيات والبدائل ومن التآلفات والمتنافرات وغير ذلك (١).

أ ـ البنية الإفرادية:

١ ـ **الأصوات**: هناك أصوات تتشكل عناصر مهيمنة على النص وتصنع إيقاعه وهي: صوت اللام ويرتفع عدده إلى ٣٦ مرة والميم وتتكرر ٢٧ مرة أما الدال فيبلغ عدده ٢٢ مرة وهو يشكل حرف الروي في القصيدة، ثم يأتي حرف التاء والراء والباء، أما التاء فقد بلغ تكرارها ٢٠ وأما الباء والراء فقد تكررتا ١٧ مرة. وهذه الحروف كلها انفجارية مجهورة ما عدا التاء وهي حروف شفوية أو لثوية.

- اللام واسع الانفجار مجهور منفتح حافي/لثوي.
- الميم واسع الانفجار منفتح أنفي غني/شفوي
- الدال انفجاري مجهور منفتح/أسناني لثوي
- التاء انفجاري مجهور منفتح/أسناني لثوي
- الباء انفجاري مجهور منفتح/شفوي
- الراء واسع الانفجار مجهور منفتح تكراري/لثوي (٢)

وقد وردت التاء غالباً كـ "مير فاعل يصنع الحدث ويمثل الحركة، وجاءت الدال ساكنة في الروي لتدل على جدار الفشل الذي يصطدم به الشاعر عبر محاولاته العديدة للقبض على لحظة الفرح الهاربة. ويكشف الراء من حيث هو حرف تكرار عن اطراد حالة على وتيرة واحدة أو متقاربة. ويدل انفتاح هذه الحروف على أن الرحلة مفتوحة لا نهائية.

٢ ـ المفردات: تغلب الأسماء على الأفعال (الربيع، المدينة، العطر، القطا، القوس، النهار، الوقت، العشب، السماء، المياه، الماء، الغيمة..) وهذا يعني أن النص يغلب عليه الثبات وأن الحركة فيه من خلال الأفعال قليلة (كان، خلت، فاح، قلت، أصطاد، حط قمت، شرد، حملت، توغلت، أبحث، لاح، كان..) بل هي حركة نفسية فحسب. وتغلب أسماء المعارف على النكرات وهذا يعني أن النص محدود المعالم واضحها في حين أن الرحلة غامضة وإبحار نحو المجهول، وهذا يكشف أنها رموز لا حقائق. وهذه الأسماء مأخوذة من الطبيعة وتتناسب مع رحلة الصيد التي يقوم بها الشاعر. فالرحلة تحدث في إطار فصل الربيع، العطر، النهار، العشب، المياه، الغيمة، السماء. ولكن هذه الأسماء رموز وليست حقيقة لأن الرحلة نفسية. أما الأفعال المهيمنة على النص فهي ماضية مما يدل على أن الرحلة حدثت في الماضي (كان، خلت، فاحت، حملت، توغلت، تشممت، عدوت..) على أن الماضي هنا يتضمن المستقبل أيضاً ذلك أن الرحلة مستمرة عبر الحاضر وممتدة نحو المستقبل (ومذ خرجت من بلادي لم أعد). وهذا يعني أن الرحلة هنا رحلة نفسية في اتجاه الحقيقة أو السعادة أو المعنى أو محاولة القبض على لحظة الإبداع. ومن ثم فإن هذه المفردات وظفت توظيفاً رمزياً. فالربيع ليس الفصل المعروف بل هو رمز للخصوبة والإبداع والعطاء والأحد رمز للراحة والاستجمام والمدينة رمز لمجتمع والقطا رمز للسعادة والفرح والأمل. وما دام القطا رمزاً فإن مطاردته تصبح بحثاً عن الفرح والسعادة والحقيقة. ومن هنا فأسماء المكان مثل المدينة والعشب والمياه والانتقال من بلد إلى آخر مجرد تجسيد لهذه الرحلة على طريقة المتصوفة أمثال فريد الدين العطار وبعض شعراء المهجر أمثال نسيب عريضة في قصيدته ((على طريق إرم)) التي ترمز فيها إرم إلى مدينة السعادة أو الحياة الفاضلة أو الجنة والفردوس المفقود الذي خرج منه الإنسان بسبب الخطيئة. وهو يتخذ الصحراء مجالاً للبحث عن هذه المدينة. وكذلك الزمان في النص ما هو إلا مجرد رمز، فالنهار وفصل الربيع مجال رمزي للبحث عن الحقيقة والفرح والمعنى. وهكذا بقية المفردات فكلها رموز تأخذ معناها بحسب سياقها. وتؤلف في مجموعها عالماً رمزياً قائماً بذاته يمثل حلم الشاعر وبحثه عن معنى للحياة والإنسان.

ولقد استعمل الشاعر ٥ أحوال للتعبير عن حالات الطير وهي:

ـ مقترباً، مسترجعاً، مساقطاً، مرفرفاً، صاعداً. ولم يستعمل إلا حالاً واحدة للتعبير عن حالته وهي: مسلوب الرشد. وهذا يعني أن حركة الطير كانت تأخذ أحوالا مختلفة في حين أن حال الشاعر واحدة هي الحيرة الملازمة له في مطاردته للطائر الذي يخفى

ويظهر عبر هذه الرحلة الغامضة ولا يثبت على وضع معين.

٢ ـ المستوى التركيبي:

يتراوح النص بين الثبات (الجمل الإسمية) التي دخلت عليها النواسخ كان وأخواتها مع التقديم والتأخير في الجملة الأولى فقط (هو الربيع كان) أما البقية فنلاحظ:

ليس في المدنية التي خلت...

كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد

// // يحط في حلمي...

// // ينحل كاللؤلؤ...

وبين الحركة (الجمل الفعلية):

قلت أصطاد القطا ـ حملت قوسي وتوغلت... أبحث عن طير القطا حتى تشممت... ولاح لي بريق ـ صوبت نحوه نهاري كله ولم أصد

عدوت بين الماء والغيمة

// // بين الحلم واليقظة

وهذا يعني أن النص يتراوح بين الثبات والحركة وإن كان الثبات يطغى على النص، ذلك أن الحركة نفسية والرحلة داخلية. وتتراوح هذه الجمل بين الطول والقصر، فهي تطول مرة لتمثل حركة الشاعر (حملت قوسي وتوغلت بعيداً في النهار المبتعد أبحث عن طير القطا حتى تشممت احتراق الوقت في العشب ولاح لي بريق يرتعد). وهذا يعني أن حركته دائمة مستمرة، فهو لا يمل ولا يكل. فالحركة عنده من هنا طويلة تمتد من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل. وتقصر هذه الجمل مرة أخرى لتمثل حركة الطائر في ظهوره السريع واختفائه السريع أيضاً، أو في ظهوره على أشكال مختلفة وفي زمن متقارب. ومن ثم فإن الطول والقصر ذو دلالة زمنية، ذلك أن حالة الشاعر حركة مستمرة ظاهرة أما حركة الطائر فمتقطعة بين الظهور والخفاء.

كان القطا ينحل كاللؤلؤ في السماء ثم ينعقد

// // مقترباً،

// // مسترجعاً صورته من البدد

// // مرفرفاً على مسارب المياه كالزبد

// // صاعداً بلا جسد

وقد تم الربط بين هذه الجمل بالواو إذ بلغ استعمالها تسع مرات (هو الربيع كان.../وليس في المدينة التي خلت وفاح عطرها.../يحط في الحلم ويشدو/حملت قوسي وتوغلت بعيداً../ ولاح لي/ صوبت ولم أصد/ عدوت بين الماء والغيمة/ بين الحلم واليقظة). إضافة إلى حرب عطف آخر هو (ثم): ينحل ثم ينعقد. وهذا يعني توالي هذه الأحداث وترتيبها بشكل متصل يعكس حركة نفسية يتداخل فيها الزمان والمكان والأحداث والأشخاص.

بنية النص سردية، فالشاعر يسرد حدثاً قام به وهو مطاردته لطائر القطا في فصل الربيع (هو الربيع كان واليوم أحد ـ حملت قوسي وتوغلت بعيداً ـ كان القطا ينحل كاللؤلؤ في السماء ـ عدوت بين الماء والغيمة...). يقوم النص على عنصر القص مستعملاً ضمير المتكلم (ت) الذي يقوم بفعل السرد (قلت، قمت، حملت...) عندما يتناول حركة الشاعر وضمير الغائب في الحديث عن الطائر (كان القطا يتبعني، كان ينحل..). الشخصيتان هما الشاعر والطائر والحدث هو المطاردة. والراوي هو الشاعر ذاته الذي يقوم بالفعل. يبدأ الحدث بخلو المدينة من أهلها وظهور التفكير في الصيد ثم الخروج إلى مطاردة الطائر وتنتهي نهاية مفتوحة لأن الفعل يستمر من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل (ومذ خرجت من بلادي لم أعد). والفعل يجري في فصل الربيع وإن كان الربيع هنا غير محدد بتاريخ (هو الربيع كان). والمكان غير محدد فالحدث يبدأ في المدينة (المجتمع) وينتقل إلى الفضاء الواسع الذي يختلط فيه المكان بالحلم (عدوت بين الماء والغيمة ـ بين الحلم واليقظة). وعدم تحديد

المكان والزمان يفسر لنا أن الرحلة حالة نفسية، رحلة نحو المعنى أو الحقيقة أو السعادة أو الفرح أو الشعر.

ويقوم البناء السردي على ثنائية التضاد بين حركتين لا تجتمعان هما حركة الشاعر وحركة الطائر. إذا تحرك الشاعر فر الطائر وإذا سكن الشاعر تحرك هذا الأخير. فالحركة هنا تتم بطريقة متبادلة بين الشاعر والقطا إذا قام أحد سكن الثاني. تبدأ حركة القطا أولا (كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد ـ يحط في الحلم ويشدو) لكن عندما قام الشاعر شرد القطا (فإذا قمت شرد) وتبدأ حركة الشاعر (حملت قوسي وتوغلت بعيداً..). وهنا يقف الشاعر ليلوح الطائر (ولاح لي بريق يرتعد) (كان القطا ينحل في السماء ثم ينعقد). ثم يختفي القطا لتبدأ حركة الشاعر (عدوت بين الماء والغيمة، بين الحلم واليقظة). إذن فالحركتان لا تجتمعان، إنهما متناوبتان. وحركتا الشاعر والطائر إنما تحدثان داخل نفس الشاعر. فالقطا يحط في الحلم ويشدو والشاعر بين الحلم واليقظة. فالواقع والحلم متداخلان في حركة الشاعر وحركة الطائر على السواء. فالطائر يتبع الشاعر من بلد إلى بلد وكأنه كائن عاقل يغري الشاعر بمطاردته. ويستجيب الشاعر لهذا الإغراء فتبدأ حركته بحمل القوس والتوغل وراء الطائر عبر البراري والقفار، هذا دون أن يخبرنا الشاعر بخروجه من المدينة. بل إنه لم يبرح المدينة التي فاح عطرها وأصبحت مناسبة للبحث عن القطا. وهذا يفسر لنا أن الطائر رمز وأن المدينة رمز وأن الحركة نفسية تتجه للقبض على لحظة الإبداع والخصوبة في الذات.

وتتمثل الثنائية أيضاً في حركة الطائر التي تتراوح بين الظهور والخفاء:

يحط ـ يشرد (يحط في حلمي ويشدو فإذا قمت شرد).

ينحل ـ ينعقد (كان القطا ينحل في السماء ثم ينعقد).

يقترب ـ يبتعد (مقترباً... مرفرفاً على مسارب المياه كالزبد)

يتساقط ـ يتصاعد (مساقطاً كأنما على يدي ـ وصاعداً بلا جسد)

يتشكل ـ يتبدد (مسترجعاً صورته من البدد ـ مرفرفاً على مسارب المياه كالزبد)

كما تتراوح حركة الشاعر بين الثنائية أيضاً (عدوت بين الماء والغيمة/عدوت بين الحلم واليقظة). فهو يتحرك بين الواقع والخيال، الوعي واللاوعي.

٣ ـ المستوى الإيقاعي:

إن تكرار أصوات اللام (٣٦) والميم (٢٧) والدال (٢٢) والباء (٢٠) والتاء (١٧) والراء (١٧) النون (١٤) والعين (١٣) في القصيدة من شأنه أن يضفي عليها جانباً إيقاعياً يطغى عليه الجهر. كما أن تكرار بعض المفردات من شأنه أن يلون موسيقى النص. تكرر لفظ (القطا) ٤ مرات (وبلد وبلادي) ٣ مرات و(النهار) مرتين ٢. وقد تكرر الحال خمس مرات على وتيرة واحدة (مقترباً ـ مسترجعاً ـ مساقطاً ـ مرفرفاً، وصاعداً) وكلها على وزن تفعيلة الرجز مستفعلن أو متفعلن أو مستعلن. فهي تشكل إيقاعاً موحداً متكرراً يعكس لنا حركة الطائر المتساوية في الأوضاع المختلفة. وهناك أيضاً مفردات ذات وزن واحد ومتجانسة مثل (المبتعد ـ يرتعد ـ ينعقد). كما نلاحظ تجانساً صوتياً في القافية التي وردت على وزن واحد هو فعل: أحد، بلد، شرد، بدد، زبد، جسد، أصد، رشد، أعد. وهذا التجانس يصبغ النص بصبغته ويوجه العناصر الأخرى في إطاره. وهناك أيضاً تجانس في حروف بعض القوافي مثل تكرار (أ ـ د) في (أصد، أعد) وتكرار (ب ـ د) في (زبد، بدد) وتكرار الحروف نفسها مع قبلها في (شرد، رشد). مما يطبع النص أيضاً تكرار بعض الحروف إذ تكرر حرف الجر

(في) ٥ مرات، و(من) ٣ مرات وتكررت (على) مرتين وكذلك (بين). وتكرر الفعل (كان) ثلاث مرات ليؤكد أن هذه الرحلة حدثت في الماضي لكن السياق يعطي لهذا الفعل صيرورته في الحاضر واستمراريته في المستقبل. ولاشك أن تكرار حروف معينة ومفردات معينة ومراعاة التجانس الصوتي من شأنه أن يطبع القصيدة بطابع خاص موحد ويغني غنائيتها.

الوزن: استعمل تفعيلة الرجز ((مستفعلن)) ولها جوازات فهي ترد مخبونة متفعلن وترد مستعلن ومستفعل. وقد دفعت كثرة جوازات هذا البحر إلى قول أحدهم ((إن من أعجب العجب أن يقال عن بحر الرجز في الشعر الحر إنه يقوم علي وحدة التفعيلة، وهو في حقيقة الأمر يقوم على أكثر من عشرين تفعيلة)) (٣). وتفعيلة الرجز قريبة من النثر لذلك سمي الرجز حمار الشعر (٤)، فالحركة تقترب من المشي. على أن الحركة في القصيدة متغيرة لما يتخلل التفعيلة من زحافات وعلل وهذا الاختلاف يتماشى وحركة الصيد في النص.

هو الربيع كان واليوم أحد

//o //o //o //o /o ///o

متفعلن متفعلن مستعلن

وقد زاد توزع التفعيلة على الأسطر الشعرية الشاعر حرية أكثر إذ كان يقسم التفعيلة أحياناً فلا تتم إلا في السطر الثاني كما في قوله في السطر ١ و٢.

هو الربيع كان //o //o //o /

متفعلن متفع

واليوم أحد /o /o ///o

لن مستعلن

وهذا يحرر الإيقاع من رتابته أولاً ويغني المعنى ثانياً لأن الوقوف عند (كان) يؤكد أنه ربيع ماض والماضي هنا غير محدد متى كان. وعدم التحديد هنا رفع الربيع إلى درجة الرمز فلم يعد زمانياً. فالشاعر هنا جرد الربيع من زمانيته وربطه بالنفس فأصبح ربيع النفس الشاعرة كما سنرى. والوقوف عند (أحد) في السطر الثاني له معناه أيضاً فهو ليس مجرد روي ولكن له دلالة هو التأكيد على التحرر من الواجب أو العمل اليومي والدخول إلى عالم اللا زمان واللا مكان، الخروج من المدينة والدخول في عالم الذات الفسيحة، عالم العطر والقطا.

وليس في المدينة التي خلت

وفاح عطرها سواي

قلت أصطاد القطا

والوقوف عند (خلت) في السطر الأول يؤكد ظاهرة الخلو والفراغ التي تهيئ الجو لبروز ذات الشاعر في السطر الثاني دون أن تكتمل التفعيلة في (سواي). هذه الذات المختلفة مع أهل المدينة. أين غاب أهلها؟ ولماذا بقي الشاعر وحده؟ هنا يبرز تفرد الشاعر في عدم انسياقه مع الناس. وقد تمارض الخليل إبراهيم • قبلاً ولم يخرج مع الناس للاحتفال لأنه يخالف عقيدتهم وبقي ليحطم أصنامهم. وفي نفس الشاعر بقية نبوة دفعته إلى ذاته إلى خلوته ليحطم الزمان والمكان ويعرج في روحه إلى لحظة الفرح، إلى القطا الذي يحول دونه ضجيج الاجتماع. فقد كان النبي المصطفى محمد • يخلو في غار حراء بعيداً عن الاجتماع بحثاً عن الحقيقة عن المعبود الحق. والشاعر يهتم بما لا يهتم به الناس ويبحث عما لا يبحثون عنه. إنه من طينة أخرى تسمو على المادة إلى الحقيقة، فالناس إذا لم يخرجوا عن المدينة وإنما ارتفع الشاعر عن عالم الحس وأخرجهم من عالمه. لقد خرج عن مدينتهم وارتفع إلى مدينته المعطرة الصافية من شوائب الناس ومشاغلهم ليفرغ إلى اصطياد المعنى الحق في ذاته. اعرف نفسك هكذا قال سقراط قديماً ومعرفة الذات تقود إلى معرفة الحقيقة.

وثمة أسطر كثيرة لم تتم فيها التفاعيل إلا

في الأسطر الموالية مثل السطر ٧ فـ (يشدو) مرتبطة بـ (فإذا) في السطر الثامن و(بعيداً) في السطر ٩ مرتبطة بما يليها (في النهار) و(العشب) في السطر الثاني عشر مرتبطة بـ (ولاح لي) حتى تكتمل التفعيلة وهذا كله يعني أن الوقوف عند كلمة في السطر إنما كان لهدف أسلوبي وإحداث تأثير جمالي في المتلقي. فالشدو حالة من شأنها أن تؤثر في الشاعر وتدفعه إلى الاستزادة، فهو رمز لجو سحري يجذب المستمع ومن ثم انجذب الشاعر إليه فقام يبحث عن مصدره وقادته قدماه إلى مطاردة الطائر. و(بعيداً) تعني المبالغة في المطاردة والانسياق وراء الرغبة الجامحة للشاعر لما فيها من جاذبية وسحر. و(العشب) يوحي بوصول الشاعر إلى درجة انعدمت فيها صلته بعالم المكان والزمان معاً. فقد بدأت هذه الصلة تنعدم بخروج الناس من المدينة وتواصلت ليتم انقطاع صلته بالزمان الذي احترق في العشب ليدخل الشاعر في ملكوت الطائر الهارب الذي بدأ يلوح له بريقه. كما نلاحظ عدم اكتمال التفعيلة في السطر ١٦، ذلك أن لفظة السماء في قوله: (ينحل كاللؤلؤ في السماء) لا تتم إلا في السطر الذي يليها: (ثم ينعقد) فلماذا وقف عند السماء ولم يكمل الجملة في سطر واحد؟ إنه يريد وضع فاصلة بين فعلي: ينحل وينعقد للدلالة على المدة الفاصلة بينهما وقد استعمل (ثم) ليفيد هذا التتابع. والسماء هنا رمز وليست حقيقة، هي سماء الشاعر، أي نفسه. فالقطا حالة نفسية والسماء مجال غير محدود لتحركات الطائر. إنها سماء الفنان عندما تشرق فيها طيور المعاني وتلوح فيها مكنونات النفوس وتعلو على سطح النفس فيحاول الشاعر تقييدها في ألفاظ. إنها حالة الإبداع التي تأخذ أشكالاً وألواناً مختلفة تتعب الشاعر في متابعتها لأنها بروق تلوح وتختفي في سماء نفسه وقد وردت هنالك تفعيلة ناقصة في السطر الرابع ما قبل الأخير. فتفعيلة الغيمة لا تكتمل إلا مع (بين) في السطر الذي يليها. وهنا نلاحظ حركة الشاعر الموزعة بين ثنائيتين. والوقوف هنا جاء للتمييز بين حركتين اثنتين هما:

عدوت بين الماء والغيمة

// // بين الحلم واليقظة.

ومن هنا كان الوقوف عند الغيمة ضرورة فنية.

وهناك تفعيلة أخرى لم تتم في السطر ما قبل الأخير في كلمة (بلادي) التي تكتمل في السطر الأخير (ولم أعد) فلماذا هذا الفصل بين بلاده وبين العودة؟ إنه يباعد بينهما بل يفصل بينهما لأن عودته لم تعد واردة، فهي مستحيلة. فالفنان بلده الطائر، المعنى، وهو يرحل في اتجاهه خارج حدود الزمان والمكان. لقد خرج من حالته العادية كإنسان عادي ودخل في محراب الفن.

القافية: إن توزيع التفعيلات في النص إنما يخضع لمقاصد تعبيرية وجمالية. فالإيقاع له دلالاته ووظيفته البنائية في النص. وزاد من قوة الإيقاع البنائية تردد الروي (الدال) في القصيدة، فهي لم تكن وقفة مطردة يلجأ إليها الشاعر بل كانت تطرد في الوقت المناسب والمكان المناسب.

هو الربيع كان

واليوم أحد

وليس في المدينة التي خلت

وفاح عطرها سواي

قلت أصطاد القطا

كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد

فالروي هنا لم يرد بشكل متساو في الأسطر إنما تطلبه نمو النص. فلو أن الشاعر تقصد الروي لكانت نهاية السطر الرابع (أحد) بدل (سواي) ولكن (أحد) هنا لم تكن لتخدم المقصود لأن الشاعر يختلف عن كل أحد. وقد جاءت القافية (بلد) في السطر ٦ لتربط المكان بالزمان (أحد) في السطر ٢. لكن بين القافية بلد والقافية (شرد) في السطر ٨ سطر واحد فقط وهذا للدلالة على عدم ثبات الطائر في المكان فهو ينتقل من بلد إلى بلد وهو لا يحط

إلا ليطير مرة أخرى فهو شرود يظهر ويختفي. وتأتي القافية (المبتعد) بعد سطر واحد فقط للربط بين شرود الطائر المستمر وانجراف الشاعر المستمر وراء ذلك الابتعاد. وبين القافية الرابعة والخامسة سطران أيضاً. وهذا يعني أن القافية بدأت تأخذ بعداً متساوياً كأنه رد فعل لحركة الطائر. فكلما تحرك الشاعر اختفى الطائر وإذا توقف الشاعر ظهر الطائر. وهو أمر يطرد في وصف حركة الطائر التي تتراوح بين أوضاع متضادة متقاربة في الزمن.

كان القطا

ينحل كاللؤلؤ في السماء

ثم ينعقد

مقترباً مسترجعاً صورته من البدد

مساقطاً كأنما على يدي

مرفرفاً على مسارب المياه كالزبد

وصاعداً بلا جسد

فهذا التوالي للروي الموحد يعني قصر المسافة بين حركة وأخرى للطائر، فهو يقترب ويبتعد يتساقط ويتصاعد يتجدد ويتبدد في حركة متوالية. ثم اتصل هذا الراوي بعد ذلك في وصف حركة الشاعر، وكأن أحوال الطائر المختلفة المتصلة ولدت رد فعل متصل لدى الشاعر فكان الروي المطرد معبراً عن تلك الحركة المتوالية والمتساوية والتي أصبح اللا وعي قائدها. فقد سلب الطائر رشد الشاعر الذي خرج من طبيعته العادية إلى طبيعة ثانية، خرج من بلاده المحدودة (الحس) إلى عالم لا حدود له (اللا وعي). لقد سكنته الحالة الشعرية وهي البحث المستمر عن الخلق والإبداع.

صوبت نحوه نهاري كله

ولم أصد

عدوت بين الماء والغيمة،

الحلم واليقظة مسلوب الرشد

ومذ خرجت من بلادي

لم أعد

إن الشعر تساؤل لا جواب، وإبحار مستمر نحو المجهول وبحث دائم عن حالة شعرية هاربة. والشعر لا وطن له، فهو طائر يسافر باستمرار عبر عوالم لا نهاية لها.

٤ ـ المستوى الدلالي:

أ ـ الصورة الشعرية: يقوم هذا النص على التصوير، فهو يرسم لنا مشاهد يتحرك فيها الحدث ويستعمل صوراً بلاغية أحياناً في وصف الحركة المتصلة بين الشاعر والطائر. فالصورة هنا تنسحب على كل النص. القصيدة كلها صورة رمزية لحالة إبداعية يعيشها الشاعر.

هو الربيع كان

واليوم أحد

وليس في المدينة التي خلت

وفاح عطرها سواي

قلت أصطاد القطا

فهذه صورة للجو الذي يتحرك فيه الشاعر، الربيع والأحد، العطلة مرتبطة بالربيع، الربيع لا يأخذ معناه إلا مقترناً بيوم العطلة، ويوم الراحة لا يكتمل معناه إلاّ في أحضان الربيع. والربيع هنا رمز لأنه ليس محدداً بتاريخ معين أو بماض محدد، بل هو غير متصل بفصل محدد إنه ربيع ما، إنه حالة نفسية. وقد بدأت الصورة بالربيع (هو الربيع كان) فالربيع هنا أصل تتفرع منه كل معاني القصيدة، فهو الذي أعطى ليوم الأحد قيمته. وهو الذي أخلى المدينة من أهلها الذين خرجوا يتنزهون في الفضاء الرحب. وهو الذي بث العطر فيها وهو الذي دفع الشاعر إلى التفكير في الصيد بعد أن أصبح وحيداً في المدينة. وهو الذي خلق القطا ودفع الشاعر يركض خلفه عبر المياه والحقول. فالربيع عماد هذا النص الشعري من أوله إلى آخره. والشاعر هنا لا يتحرك إلا في الربيع، فالخصب يولد

الخصوبة في الذات، ينشئ ربيعاً موازياً في النفس. الربيع هنا ليس مجرد مفردة بل صورة لها أبعادها ودلالاتها. ولكن الإحساس بالربيع ومعناه مرتبط بالأحد. فالإنسان لا يكتشف معاني الأشياء إلا إذا أفرغ نفسه من مشاغل الحياة وأصبحت بالنسبة إليه منظراً كما يقول أبو تمام:

دنيا معاش للورى حتى إذا

جاء الربيعُ فإنما هي منظر

فالفراغ يدفع الإنسان إلى أن يخرج إلى المعنى، إلى الربيع، وهو يجذب الشاعر إلى التفكير في المعنى، في القطا. فالربيع مرتبطاً بالأحد ولد طقساً خاصاً وخلق جواً خاصاً يتحرك فيه الشاعر. إنه جو سحري ولد العطر في المدينة بعد أن خرج الناس منها، فالعطر لم يفح في خضم الناس ولكن بعد أن خلت المدينة منهم. إنه لا ينتشر إلا في الخلوة، في الوحدة، مما يعني أنه رمز وليس حقيقة أي هو حالة نفسية. فالشاعر لا يشعر بالعطر إلا في الوحدة، ولا يحس بالربيع إلا في الوحدة. ولكن لماذا بقي الشاعر في المدينة وحده ولم يخرج مع الناس إلى الربيع؟ هذا يعني أن ربيع الشاعر غير ربيع الناس. كل متجه إلى ربيعه، والربيع هنا إذاً حالة نفسية. إنه الآخر لا يظهر إلا بعد أن خرج الناس إلى ربيعهم أو ارتفع الشاعر عن ضوضائهم ولم يعد يحس بوجودهم أو بوجود مدينتهم. إن ربيعه في الأعلى، فهو يصعد إليه ولا ينزل إلى الشاعر. وهو لم يرتفع إلا بعد أن تخلص من ضوضاء الناس.

وقد ولد فيه هذا الطقس السحري الخاص تفكيراً في صيد القطا، البحث عن القطا تزامن مع الربيع والوحدة والعطر. فهو لا يخرج إلا في هذا الجو الربيعي. وما دام الربيع حالة نفسية والعطر أيضاً فالقطا حالة نفسية، إنه لحظة الفرح أو الأمل التي يتوق إليها الشاعر. لقد ولد الجو الجميل حباً جميلاً كامناً في نفس الشاعر وهو البحث عن المعنى، صيد القطا. لحظة الشعر، الخصب. فالقطا هو روح الربيع، معناه ومبناه معاً. (قلت أصطاد القطا) فالفعل يبدأ من القول، من مونولوج داخلي، والفعل يتم داخل الذات نفسها، المكان وزمان الفعل. والتفكير في القطا ولده القطا نفسه الذي كان يخامر الذات. (كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد). فالقطا رمز متصل بالشاعر لأنه يعرفه، أو له علاقة سابقة به. إنه يتبعه من مكان إلى آخر. هو ليس طائراً عادياً، هو طائر يدرك ويعقل الشاعر من غيره هو طائر شعره أو شيطانه بلغة القدماء. فالصورة هنا استعارية لأن القطا أخذ خصائص الإنسان العاقل المميز وأصبح يمارس عملية المتابعة العاقلة فيخرج ويختفي بحسب الحركة النفسية للشاعر فإذا لج الشاعر في البحث لج هو في الغياب. وإذا كل أو توقف الشاعر لاح ليغري الشاعر بمطاردته. إنه طائر يختار فترة ظهوره وغيابه بحسب حركة الشاعر. إنه يظهر في الحلم ويشدو، هو طائر نفسي إذن وليس طائراً حقيقياً. إنه ينتاب النفس الشاعرة ويخالطها ويدرك مكامنها (يحط في الحلم ويشدو). ومن ثم فهو رمز جميل يمارس الشدو الذي يرافق الجو السحري، فهو صوت الجمال الساحر، هو موسيقاها. هو الغناء يغطي الربيع والعطر والمدينة الخالية من أهلها. فالربيع هو الجو الشعري لهذا الطائر السحري. إذا غاب هذا الجو الساحر شرد مع أول لمحة من العقل. (فإذا قمت شرد) إنه طائر يعيش في لا وعي الشاعر وينفر من اليقظة والعقل. وهذا الربيع متصل باللاوعي وكذلك يوم الأحد والعطر. إنه متصل بخروج الشاعر من دنيا الناس والدخول في عالم آخر. فهو عالم الربيع الشعري الذي يولد الطيور الشادية. فإذا غادرها الشاعر غادره الطير والربيع والعطر والشعر. اليقظة عدوة الطائر والشاعر لا يستطيع أن يحتفظ بحالة اللا وعي لهذا يهرب الطائر منه.

وقد دفع اختفاء الطائر الشاعر إلى

مطاردته فحمل أدوات الصيد في اتجاه النهار المبتعد نهار الطائر. إنه نهار شعري ينفر من الوعي ولا يضيء إلا في اللا وعي. والشاعر يبحث عنه بأدوات تتنافى وطبيعة القطا الشعري. البحث في نهار الشاعر لا يوصله إلى نهار الطائر فمحاولة القبض تفرض العقل والعقل وسيلة ينفر منها الطير، ومن ثم يزداد ابتعاداً ويزداد الشاعر التهاباً.

حملت قوسي وتوغلت بعيداً في النهار المبتعد

أبحث عن طير القطا

حتى تشممت احتراق الوقت في العشب

ولاح لي بريق يرتعد

وقد استعان الشاعر هنا بالصور البلاغية ليكشف لنا أبعاداً دلالية تلازم الطائر. فنهاره يبتعد عن نهار الشاعر أو هما لا يجتمعان. وقد استعار للنهار قدرة الابتعاد عن الشاعر، فهو نهار عاقل يملكه طائر عاقل. وهو يسير في اتجاه معاكس لنهار الشاعر. فكلما توغل الشاعر مقترباً للقبض على نهار الطائر زاد نهار الطائر ابتعاداً. وهذا يعني أن الشاعر يتخذ أسلوباً يتنافى وطبيعة الطائر لذلك يفشل في محاولة صيده (صوبت نحوه نهاري كله ولم أصد). فالوعي ليس أسلوباً ناجحاً في استدراج الطائر أو مطاردته.

وقد استمر هذا البحث عن الطائر طويلاً فقد الوقت قيمته وفقد الشاعر إحساسه بالوقت. وهو يستعمل صورة بلاغية للتعبير عن خروجه عن الزمان الرياضي (حتى تشممت احتراق الوقت في العشب)، فالوقت ليس مادة قابلة للاحتراق ولكن أراد الشاعر أن يلغي عامل الزمان مثلما ألغى عامل المكان بخروج الناس عن المدينة وخروج العطر وصعود الشاعر إلى حالة الربيع أو الراحة النفسية أو الدخول في ملكوت الشعر. لقد قاده البحث عن الطائر إلى الخروج عن الوعي، نهاره الخاص والدخول في نهار الطائر (اللا وعي)، ومن ثم رأى القطا أو بالحري لاح له. فالطائر لا يظهر في حالة اليقظة بل يتجلى في الحلم، عندما يسكن ذهن الشاعر ويستيقظ لا وعيه أو لا شعوره. ولكن هذا الخروج عن الوعي ليس تاماً بدليل قوله (تشممت). وهذا يعني أن الدخول في عالم الطائر لم يتم أو مازال الطائر بعيداً عنه، فالإنسان يشم رائحة الشيء دون أن يراه، فهو يحس ذلك من بعيد. ومن ثم كانت النتيجة أن (لاح) له الطائر من بعيد بريقاً، والبريق لا يثبت. إذن هناك فاصل بين القطا والشاعر، وأن حاسة الشم وإن كانت تقوده إلى مصدر الشيء فإنها قد تنقص أو تزيد تبعاً للبعد أو القرب. وقد قرن فعل احتراق الوقت بالعشب، الزمان بالمكان. فالوقت ليس مادة تحترق وتشم وليست متصلة بالعشب. وهذا الخلط بين حاستي البصر والشم يعبر عن حالة مركبة أو معقدة لا تخضع لمقاييس الناس، أو إحساس يعجز الشاعر عن تجسيده بدقة. فلماذا ربط احتراق الوقت بالعشب؟. فالعشب هنا يدل على الربيع، الاخضرار والازدهار والجمال. والشاعر إنما يطارد القطا في هذا الجو البهيج الذي يعين على فقد الإحساس بالزمان. إنه جو يفوح بالعطر، ومن ثم فحاسة الشم مستيقظة لدى الشاعر، بل هي تقوم بعملية الإبصار أيضاً (تشممت احتراق الوقت في العشب). فالوقت يحترق في هذا الجو الساحر، الزمان يذوب ويتلاشى. إنه لا يحمل قيمة في ذاته، الطائر هو القيمة التي تمثل حياة الشاعر ودنياه. فالجو من خلق الطائر وليس العكس، ومن ثم يختفي المكان والزمان إذا برز القطا.

لقد طالت مطاردة الشاعر لطائره حتى ارتقى عن عالم الحس، وعندئذ لاح له (بريق يرتعد)، لاح له الأمل. على أن البريق هنا يرتعد، يختفي ويظهر، فهو يتذبذب. فالشاعر يستعمل الفعل لاح للدلالة على البعد وكذلك البريق، ويستعمل الارتعاد أيضاً ضد الثبات فالصورة هنا ليست ثابتة بل مرتعدة متغيرة. والشاعر هنا لا يرى الطائر بوضوح بل يراه من بعيد أولاً ولا يراه ثابتاً ثانياً، فهو يظهر حيناً ويختفي حيناً آخر. وما دامت صورة

الطائر متذبذبة فهو لا يستطيع نقل صورة واضحة فيلجأ إلى التشبيه ليقرب صورته إلى المتلقي. ولأن الصورة تقريبية يلجأ إلى الاستعانة بأدوات التشبيه (ك) و(كأن). وأدوات التشبيه هنا تعني الفصل بين صورة الطائر (المشبه) وبين المشبه به (الصورة الفنية) بخلاف التشبيه البليغ الذي يتحد فيه المشبه والمشبه به أو يتطابقان لغياب وجه الشبه وأداة التشبيه. وأداة التشبيه تعني أيضاً أن التشابه قد يكون في صفة كما يكون في صفتين أو أكثر. ومعنى ذلك أن الشاعر يحاول أن يقرب بين المشبه والمشبه به من خلال التركيز على صفة أو أكثر، ويبقى الفرق واسعاً بين الطائر وبين صورته التي يتجلى بها.

كان القطا ينحل كاللؤلؤ في السماء
ثم ينعقد
مقترباً، مسترجعاً صورته من البدد
مساقطاً كأنما على يدي
مرفرفاً على مسارب المياه كالزبد
وصاعداً بلا جسد

تظهر الصورة الأولى وهي انحلال الطائر من خلال تشبيه ظاهرة الانحلال بانفراط عقد اللؤلؤ وتناثره. فصورة الطائر الأولى هي انحلاله وتناثره والصورة الثانية هي اتصاله وانعقاده وكان المفروض أن يبدأ الشاعر بصورة الانعقاد أولاً ليأتي الانفراط ثانياً لكنه بدأ بالانحلال وهذا يفسر لنا أن الأصل في الطائر التلاشي والاختفاء وأن الانعقاد أمر عارض. فالطائر أول ما يظهر إنما يظهر حبات من اللؤلؤ المتناثرة في السماء والمتباعدة، ثم تبدأ في التقارب ليتصل بعضها ببعض فتشكل عقداً من اللؤلؤ. ولكن هل يشبه الطائر عقداً من اللؤلؤ؟ إن التشبيه هنا لا يخص الطائر ذاته ولكنه يخص ظاهرة الانحلال والانعقاد. فهو في تشتت أجزائه وانفراط مكوناته إنما يشبه انفراط عقد من اللؤلؤ تناثرت حباته. وهو في اتصال مكوناته بعضها ببعض إنما يشبه انتظام حبات اللؤلؤ في عقد. فلا مجال هنا للمقارنة بين عقد اللؤلؤ والقطا وإنما تكون المقارنة بين الانفراط والانعقاد. وهذا الظهور والخفاء، الانحلال والانعقاد إنما يتمان بسرعة البرق المرتعد. فلا الانحلال ثابت ولا الانعقاد إنما هما يتعاقبان. وهذه الظاهرة متصلة بما يأتي، فالانفراط معناه الاختفاء والابتعاد والانعقاد معناه الاقتراب. فمتى اتصلت أجزاء الطائر بعضها ببعض فقد اقترب واسترجع صورته من البدد. أي أنقذ صورته من العدم فتكون ووجد. فالانحلال رمز الفناء والتلاشي والانعقاد رمز الحياة والوجود. على أن الطائر يملك قدرة على الخفاء والتجلي، فهو يسترجع صورته متى شاء ويختفي متى أراد.

مقترباً، مسترجعاً صورته من البدد.

إنه يتبدد ويتجدد، يبتعد ويقترب ولا يثبت على حال كأنما يغري الشاعر باتباع آثاره، فإذا يئس الشاعر تجلى له حتى إذا أخذ في أثره اختفى عنه. فما ينفك يغريه ويتعبه، يرغبه وينفر منه. والشاعر في ذلك كله معلق بين السماء والأرض، بين الماء والسحاب يتبع الطائر. والطائر لا يرحم قلب الشاعر فما ينفك يعذبه ويضنيه. فهو يقترب منه إلى درجة السقوط على يد الشاعر حتى إذا كاد يقبض عليه تبخر كالدخان وانفلت كالماء بين الأصابع فكأنه أثر بعد عين.

مساقطاً كأنما على يدي

إن الطائر يقترب بسرعة البرق ويختفي، يكاد يلامس يد الشاعر ثم يتصاعد قبل أن يحط عليها. وقد استعمل أداة التشبيه (كأن) ليدل على مدى اقتراب الطائر من يده، فهو يتساقط من السماء على الأرض حتى يكاد يقع على يده لكنه سرعان ما يتصاعد عائداً من حيث جاء. فهو دائماً في حركة ثنائية متصلة، ينحل وينعقد، يقترب ويبتعد، يتساقط ويتصاعد. كل ذلك يتم في لمح البرق أو أسرع. فما إن ينعقد حتى ينحل ويتناثر وما إن يقترب حتى يبتعد سريعاً، وما إن يتساقط حتى يعود إلى الصعود

ثانية.

مرفرفاً على مسارب المياه كالزبد

فهو يقترب من الشاعر حتى يخيل إليه أنه يقبض عليه ثم يبتعد عنه كأنه زبد يذهب جفاء. وهو هنا يستعمل أداة التشبيه (ك) ليقرب صورة الرفرفة على الماء. فرفرفته تتراوح بين التجلي والخفاء، بين الظهور والتبخر في الهواء. فالطائر إذ يقترب من الأرض يتبدى وإذ يصعد يتبدد وإذ يرفرف فوق الماء يتشكل ويتبخر كالزبد بشكل متصل. فالنزول مقترن بالتجسيد أي الظهور في جسد والصعود مقترن بالتبدد، أي اختفاء الجسد و(وصاعداً بلا جسد). أما رفرفة القطا على الماء فتشبه حركة الزبد في ظهوره السريع وتبخره السريع كذلك، أي التجسد والتبدد المتوالي باستمرار.

ويمكن أن نضع رسماً بيانياً لذلك كما يلي:

نزول (ظهور) −	+ صعود (خفاء)

− + − + − + − + − رفرفة على الماء (ظهور وخفاء)

فحركة النزول حركة عمودية من السماء إلى الأرض تمثل التجسد، فالطائر روح تأخذ صورتها المادية مع الاقتراب من الأرض. والرفرفة على وجه الماء في حركة أفقية تظهر على شكل تجدد وتبدد، فهي حركة متغيرة تتصارع فيها الروح مع الجسد.

أما الصعود فحركة عمودية من الأرض إلى السماء من المرئي إلى المجرد، وفيها يظهر الروحي ويتلاشى الأرضي (وصاعداً بلا جسد). فالجسد قرين الأرض والروح قرين السماء والرفرفة قرينة الصراع بين الروح والجسد. ومن الطبيعي أن يعود الطائر إلى سمائه العالية، إلى عالم الروح بعد حركة الهبوط إلى عالم الأرض، عالم الإنسان. وعبثاً يحاول الشاعر أن يقبض عليه في الأرض وبوسائل الأرض. فنهار الأرض، نهار الوعي ليس وسيلة صالحة لصيد القطا، لذلك يقر الشاعر بقوله:

صوبت نحوه نهاري كله

ولم أصد

وقد استعان في تشكيل صورته بالاستعارة إذ شبه النهار بأداة للصيد فكأن النهار بندقية صيد ثم حذف البندقية ليترك لازماً دالاً عليها هو الفعل (صوب). وقد رأينا أن النهار هنا رمز للوعي واليقظة، وأن القطا ينفر من اليقظة ويظهر مع اللا وعي والحلم. ومن ثم فشل الشاعر في الوصول إلى غايته (ولم أصد). فالقطا رمز للسعادة والخلق والشعر وهو لا يخضع للعقل والتخطيط. الشعر رؤيا تنبت في غفلة من الوعي لتمد جذورها في الذات وتلبس لبوسها من المرئيات والمسموعات والمشمومات. على أن الشاعر لم ييئس فظل يجري وراء القطا محاولاً أن يجمع بين شروطه وشروط الطائر دون جدوى لأن السعادة والحقيقة والشعر لا تخضع للحلول الوسطية فإما الحقيقة وإما الوهم، إما السعادة وإما الشقاء، إما الشعر أو اللا شعر تبعاً للوسيلة المتبعة في ذلك. فالعقل أداة قاصرة لا تبلغ الشاعر مراده والجمع بينها وبين القلب أو الشعور واللا شعور الحلم واليقظة أمور لا تفضي إلى عالم الطائر ولابد من الأخذ بوسائل الطائر نفسه وهو الحلم أو القلب أو اللا شعور. ومن ثم ظل الشاعر معلقاً بين السماء والأرض، بين عالم الروح والجسد دون جدوى.

عدوت بين الماء والغيمة

فهو ينتقل بين فضاءين: الماء من حيث هو مادة سائلة لا تستقر في الأعلى إذ تنزل إلى الأرض والغيمة التي تتحرك في السماء وقد تصادف منطقة باردة فتنزل مطراً على

الأرض. الشاعر معلق بين عالمين: الروحي والجسدي. وهو بينهما في حالة عدو، إنه ينتقل بسرعة بين عالمين لا يستقر على أرض أو سماء. فهو متذبذب لا يميل إلى جهة محددة، مترددة بين الماء والغيمة، النبع والفرع، الكائن والمحتمل. يجري بينهما دون أن يصيبه إعياء أو ملل وإن لم يصل إلى مراده. على أن الماء والغيمة هنا رمزان كما رأينا وليس مكانين معينين أراد بهما الشاعر ثنائية تضادية. وهاهو ينتقل إلى ثنائية أخرى ليوضح قصده فيقول:

بين الحلم واليقظة

فالشاعر إذاً ينتقل في ذاته لا خارجها، هذه الذات بأرضها وسمائها بمائها وغيومها ونهارها وظلامها، هذه الذات بحلمها ويقظتها. إنه ينتقل بين الصحوة والغفوة، بين الوعي واللا وعي في حركة دائمة متصلة. وقد رأينا أن الطائر إنما يظهر في الحلم لا اليقظة. ولكن الشاعر لم يستطع أن يحقق حالة الحلم الدائمة فحرم من رؤية طائره الذي فارق الأجساد وساكن الأرواح. وكان مصيره الجري المستمر دون وصول. فالحقيقة تبقى لغزاً محيراً، والسعادة لحظة هاربة، وحالة الإبداع حالاً مستعصية تظهر كالبرق ثم تتلاشى. وما على الشاعر إلا الجري وراء ذلك دون بلوغ شيء من ذلك. ولكن الجري نفسه رمز للحياة والوقوف رمز للموت وقد اختار الشاعر الحياة. وهاهو يغادر بلاده ويخرج من مدينته ويدخل بلاداً أخرى ومدناً أخرى وراء طائر الشعر. هاهو يترك عالمه الصغير لينتقل إلى عالم لا حدود له.

ومذ خرجت من بلادي لم أعد

إن البلاد هنا رمز للوعي المحدود بالحواس، خرج منه الشاعر ودخل في عالم أوسع. الشعر ليس له بلد خاص أو مكان خاص أو زمن خاص إنه إنساني عام.

إن القصيدة رمزية تتناول صراع الشاعر مع المعاني والحقائق، ومحاولة الشاعر للقبض على لحظة الإبداع والإشراق التي تبرق وتختفي، كما تمثل مدى معاناة الشاعر في سبيل الخلق والابتكار. واختيار الربيع فصل الازدهار والاخضرار يوافق حالة الإبداع. فالشاعر لا يكتب إذا لم تزدهر نفسه وتعشب خلجاته ويفوح عطره. الإبداع حركة ربيعية تدل على غنى النفس وتوق للخروج والظهور. فالربيع هو فصل الخلق والإبداع، رمز الانقلاب الأرضي، رمز التجديد، خروج الإنسان من حيوانيته إلى إنسانيته. وصدق أبو تمام القائل:

دنيا معاش للورى حتى إذا

كان الربيع فإنما هي منظر

ب/ سيميائية الفواعل:

استعمل الشاعر ضميرين هما: ضمير المتكلم (تَ) العائد على الشاعر وهو يدل على حضوره (قلتَ، قمتَ، حملتَ، توغلتَ، استعدتَ، صوبتَ، عدوتَ...) واستعمل ضمير الغائب في الحديث عن الطائر (كان القطا، يحط شرد، ينحل كاللؤلؤ...) فهو يمثل الغياب والخفاء وهذا يعني أن النص يقوم على طرفين أو فاعلين مطارِد هو الشاعر ومطارَد هو القطا. فالشاعر هنا هو الفاعل ولكن حركته لم تبدأ إلاّ بعد ظهور القطا، رمز الخصوبة النفسية والخلق. وهذا يفسر لنا أن عملية الإبداع لا تبدأ من فراغ وإنما من امتلاء. لقد تولد العطر في نفسه، فاح ربيعه الداخلي وأخصبت نفسه فطلب المعنى والخلق. وهذا يدل على أن لحظة الخلق ليست متأتاة في كل حين بل في لحظات امتلاء خاصة يشعر فيها الشاعر بأنه يريد أن يخرج ربيعه إلى الناس. كما أن عملية الإبداع ليست نزهة بل هي عمل شاق وبحث مستمر عن المعنى، وسفر نحو الحقيقة ومحاولة للقبض على الفرح الداخلي. فالشعر لا يكتب الشاعر كما يرى بعض الشعراء والقصيدة لا تكتب ذاتها، اللغة لا تخلق اللغة كما يرى بارث (٥). وهو ليس إلهاماً من عالم خارجي كما رأى أفلاطون (٦) أو نفثاً من الشيطان كما اعتقد العرب القدامى

(٧) بل هو انبجاس للنبع في النفس ونمو داخلي لأشجار المعنى وتوسع لغابة الشعر في ذات المبدع. ولا يكتمل الخلق من تلقاء نفسه بل نتيجة معاناة شاقة يحاول فيها الشاعر أن يعيد خلق أحشائه وتشكيل نزعاته الداخلية وتوزيع أناته ونغماته وإخراج أهوائه وقسماته ورؤياه. الشعر مكابدة مستمرة لبعث الغائب إلى الوجود، لصيد القطا. الخلق سفر متصل نحو مدينة فاضلة، جمهورية أفلاطون، سرقة لنار الآلهة وبحث عن إكسير الحياة وزهرة الخلود. الشعر محاولة للعودة إلى الفردوس الذي خرج منه آدم •. والقطا هنا هو الدليل في سفر الشاعر نحو فردوسه. هو برقه الخاطف وتوقه الدائم إلى عروس الماء والهواء والضوء. الخلق ليس تخطيطاً مسبقاً، ليس ثمة خرائط محددة لكشف الروح وتتبع الخوالج. الشعر بريق يحفز النفس للعروج إلى ملكوت السموات والدخول في الفتوحات. هو نهر متدفق يحفر في الذات ليصل إلى أعماق الروح حيث تنمو حقائق الكون، الحقائق تنمو باستمرار، والعالم يتجدد باستمرار، والشاعر يطارد ما يتخلق في عالمه الصغير الكبير من حقائق وأسرار.

الهوامش

١ ـ أساليب الشعرية العربية: صلاح فضل ـ دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ـ القاهرة ١٩٩٨ (ص ٢٨).
٢ ـ المحيط في أصوات العربية: محمد الأنطاكي ـ دار الشرق العربي ـ بيروت (ص ٢٨).
٣ ـ نقض أصول الشعر الحر: إسماعيل العيسى ـ دار الفرقان ـ الأردن ١٩٨٦ (ص ١٢٤).
٤ ـ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: أحمد الهاشمي ـ المكتبة التجارية الكبرى ١٩٦٦ (ص ٦٥).
٥ ـ درس في السيميولوجيا: رولان بارت ـ تر: عبد السلام بنعبد العالي (ص ٨٤).
٦ ـ أيون (من محاورات أفلاطون) تر: محمد صقر وسهير القلماوي ـ مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ (ص ٣).
٧ ـ الحيوان: الجاحظ ـ شرح وتحقيق يحيى الشامي ـ دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر مج ٢ (ط ٣ ـ ١٩٩٧) (ص ٤٣٢).

❑❑

قلبٌ يَنوسُ ليشتَعل...

د. شاكر مطلق

علم يُرفرفُ في الجَليل
كرعشةِ القلب الشّجيّ
تهزُّه ريحُ الغروبِ
مُودّعاً طيرَ المساءْ
علمٌ وشمسٌ في انطفاءْ
والبحرُ خاتمةُ الرّحيل
إلى المنافي والشّقاءْ...

لا تُقلق الأمواتَ
في ليل الهزيمةِ
لا تُغالي في البكاءْ
وفّرْ دموعَكَ – يا غريبُ -
لما سيأتي من عذابِ
آنَ ترمينا القبائلُ
في الصّحارى للوَباءِ
وآنَ يَهجُرنا الدّعاءْ
حطّتْ طيورُ الموتِ سرّاً
في القلوبِ، فلا نراها
غيرَ وجهٍ في السّرابِ
مُودّعاً نحو الفضاءْ...

يا أيّها المَقبور فينا
يا رُقيْماً سامريّاً
فينقيَّ الانتماءْ
مَنْ خطَّ في الطّين النّشيدَ
وخَطّ أسرارَ المَلاحِم
كي تكونَ لنا العَزاءْ؟...

مِنْ أيِّ حُلْم جئتَ تَسعى
بالتّراتيل العتيقةِ
موغِلاً في الأرْجُوان
وفي مَحاراتِ المَعاني
هاتِكاً سرَّ القصيدةِ
كي يكونَ العُرْسُ أبْهى
في عواصمَ لا تُضيءُ
وفي خيامٍ لا تُضاءْ؟...

نعشٌ مِنَ الماس النّقيِّ
"لأحمدَ" المَنسيِّ فينا
مُذْ عَبرنا للمنافي
بحرَ "حيفا" دون خبزٍ
وانتهينا في العَراءْ...

قالوا، مراراً، واستمعنا:

كلُّ حَيٍّ للزّوال
وكلُّ نجمٍ لانطفاءِ
ما عرَفنا السِّرَّ حتّى
دَقَّ ناقوسُ الفناء
وصاحَ ربُّ البحر فينا
كي نُعيدَ له النّشيدَ
نُعيدُ خلخالَ الأميرةِ
مِن جيوبِ الأدْعياء
لكي يَظلَّ الشّعرُ حيّاً
في المَجرّاتِ البعيدةِ
بعْدَ أنْ رحلَ المغنّي
حاملاً سرَّ المَحارةِ
تاركاً للشّعر وقتاً
للتأمُّل والرِّثاءْ....

حمص ـ سورية٣/ ٩/ ٢٠٠٨.

❑❑

لا تجرح الماء

أحمد قران الزهراني

على بعد حرفين،
أمضت مساءً شهيا
تهدهد ما ظلّ من سطوةِ الشعر
تمزجُ بيني وبين القصيدة
في لحظة للتجلي
وتأوي إلى لوحةٍ للتعاويذ
تأخذني في تماهي العبارات
لا شيء يجمعنا في المكان
سوى أننا غارقان معاً
في تفاصيلنا حالة اللاحدود.

***

أرى مهرةً تسبقُ الريحَ في خفقها
حين تخطو على الماء
من دون أن تجرحَ الماءَ
لا تجرح الماءَ
لا تجرح الماءَ
تأتي كما الليل،
يقرأ بعضَ الوجوه
فلا عينَ لليل،
قد قيل: لا عينَ لليل
تأتي كطفلٍ شقيٍّ يداعب ما يستلذ

فتى صاخبٍ لا يرى الله
شيخ يخمس في سجدتين لمثواه
مثلي أفكر...
ما المنتهى للخلود؟
قرأتُ لها في المساءِ قليلاً من الشعر
حتى تدندن بي كالدعاءِ الموصى به
في مناماتها..
ثم ناولتُ كفي لتقرأني كالعبادات
ناولتها قهوةً لا لتشرب منها
ولكن لتقرأني مثلَ عرافةٍ تجهل الحبَّ
قلت لها

قلت:

.

.

لكنها مثل أنثى تجيدُ الغوايات
مرّت بلا رهبةٍ في الردود.

***

كتبت لها في المساء مواقيت للسحر
أن علميني الصلاة على الماء
ضمّي ترابَ يديَّ إلى راحتيك

لكي تستعيدي تقاسيم وجهي
ومدّي خطاكِ على الجمر
مدّي خطاكِ
وقولي: سلام على سيدِ الباب
قولي: سلام على أولِّ البرق
شُقّي عصايَ
ولا تمنحيني وصاياكِ
لا تقرئي حكمة العاشقين
ولا تعبري من طريق الغوايةِ
حتى نحيكَ معاً كيف نجثو على الصرح
من غير أن نغرقَ الفُلكَ
لا فُلكَ تجري إلى منتهاها
ولا لون للبحر يشبه لون السماءِ
ولا الدربُ يمتد في البعدِ
لا النخلُ يسقط من مرتقاه
ولا الخيلُ تركض فوق الصراط المقدس
لا أنتِ... أنتِ...
ولا كفٌّ يشبه كفيكِ
ضدّان... شحٌّ وجودُ.
أرى برزخاً قد تلاشى
إلى مسقطِ الضوء
قولاً حكيماً يراود أنثى
كأن السماءَ على قيدِ قولٍ من الحبِّ
إني أراها تمازج بيني وبين القصيدة
بيني وبين الذي لا تراه
وبين التنبوءِ بالغيبِ
بيني وبين الذي شقَّ في مقلتيها الوجود.

***

على بعد حرفين،
كنا نقاسم أجسادنا لذةَ الجوع
نأوي إلى الكهفِ حتى نرى بعضنا جهرةً
ثم نتلو التعاويذ
نتلو التعاويذ
كنا نلامس أشياءنا دون وعي
وكنا نشاطرُ أرواحَنا بعض ما تشتهي
حيث...
لا دفتر أو شهود..

❑❑

رسالةٌ ربما لم تصلْ

عمر يوسف سليمان

أكتبُ الآن من مقعدٍ
كان يشهدُ أحلامَنا في المدينةْ
النسيمُ وقد جاء أيلولُ ينشرني في الشوارع
أرنو الصغارَ قبيلَ المدارس
والبائعينَ وقد ودَّعوا موسماً في ابتساماتِ أنسٍ حزينةْ
سِرتُ والشمسَ وقتَ الرحيل
الحمامُ يوضِّبُ صيفاً قصيراً
وسيارةٌ أطرقتْ حينَ حيَّتْ رصيفَ الطريق
وليْ في التنانير لحنٌ يذكّرنيْ بكمانِ اشتهائيْ
ويُبقي على غصنِ قلبيْ قليلاً من الزهرِ أنثرُهُ في عيونِ الصبايا
الخريفُ غمامٌ
به فُصِلتْ أذرعُ الشمس عن جسدِ الأرض
من أجلِ هذا يلوحُ بِحلِهِ حِلانِ لي:
واحدٌ رحلةُ الصيف وقتَ الصباح بكلِّ احتمالاتها
من حقائبِ باصٍ، أناشيد صفصافةٍ رشرشتها مياهُ البحيراتِ
آخَرُ ليلٌ لكانونَ عاكسَ شرفةَ بيتيْ بأمطارِهِ والرياحْ
الخريفُ يذكّرنيْ بي
بجامعتيْ أنشدتْ أغنياتٍ عن الشابِّ راحَ
يسجِّلُ أحلامهُ في أناملها
كان أكثرَ أنساً... أقلَّ انكساراً ولم يكُ عشبُ السنين كثيفاً على لحيتِهِ!
الورودُ اشرأبّتْ بكفِّ البحيرةِ ترنو إليَّ فأرنو إليهْ
والخريفُ يشدُّ خطايَ إلى أصدقائيْ
إلى الضحكاتِ ومزحِ التهوُّر، خوفِ امتحانِ
إلى مقصفٍ كانَ يجمعنا مع قهوةِ فيروزَ، قاعةِ درسٍ، وسحرِ الجميلاتْ
خاوياً في الخريفِ ومزدحماً بصدى الذكرياتْ
خاوياً والبناءُ ككهْلٍ حكيمٍ يحرّكُ جفنَ الأصيلِ ويبتسمُ ليْ
في الحديقةِ تبكيْ شجيرةُ ليمونةٍ بينما أكتبُ الآنَ من مقعديْ، فتهرهرُ أدمعها ورقةً ورقةْ
كيفَ حالكِ أنتِ؟
لقد مرَّ خمسونَ حزناً وعشرونَ ذكرى
وما كانَ لي غيرُ ما خضَّلتهُ شفاهُكِ من عشبِ صدريْ
وما غرستهُ يداكِ من العطرِ في كنزتيْ
كيفَ حالُ النوارسِ والزيزفون
أما زالَ يطرقُ حزناً لِبُعدِ الأحبةِ؟
ماذا عن الطُّرُقاتِ التي مشَّطتها خطانا؟
وعن وردةٍ كنتُ أقطفها خلسةً لكِ

عن شاطئ للتجرُّؤ
قد طالَ بعدي وطالَ وما طالَ بعدُ الحنينْ
كنتُ أحتاجُ دفءَ يديكِ لتمسحَ برديْ
ولمسهما كي تزيلا ضباباً تعلّقَ حولَ شبابيكِ عينيَّ
أحتاجُ أن تدَّعيْ أنَّ عُطلَ جهازكِ أدّى إلى أن يُعَلّمَ ليْ
كنتُ أحتاجُ أن...
عتمةُ مكتبيْ ودموعي
وما مالَ من شجرِ العُمْرِ خلفَ شرفةِ قلبيْ
فماذا أخبّركِ عنّي؟
لقد كنتُ أبحثُ عن عملٍ ووجدتُ وهيأتُ مدفأةً وشموعاً
نبيذاً ووردًا وكرسيَّ حزنٍ لأجليْ
وكرسيَّ ذكرى لأجلِكِ
حتى أنادمَ وجهَ الغيابِ
وسافرتُ... سافرتُ
كنتُ أراكِ على كتفِ كلِّ طريقٍ
وحينَ تفتّحُ أذرعَهَا لي المدينةُ بعد غيابيْ
لأدركَ أنَّ اغترابيَ ليسَ ابتعادَ المدينةِ
بل بعدُ ذاكرتي عن طيوفٍ رسمنا ملامحها في صِباها
أهيّأتِ شيئاً؟
أراكِ تصفّينَ قربَ السريرِ الدفاترَ أقلامَ حبرٍ
ومكياجَ هذا الشتاءِ القليلَ وسجادةً
وأراكِ تطلّينَ من خلفِ نافذةٍ ويداكِ كزنبقتينِ تعانقتا في مهبِّ الحنينِ
وشعرُكِ داليةٌ أسندتْ حزنها للجدارِ
عيونكِ تقرأ ما كتبتهُ الأيائلُ عنّا على هامَةِ للجبالِ بسندسها
وأراكِ وقد غارَ عصرُ المدينةِ في ظلِّ مكتبةٍ
تشترينَ محاضرةً مع بعضِ الصديقاتِ
عامُ الدراسةِ جاءَ وخطوكِ مستعجلٌ
وشفاهُكِ تحملُ قدسيَّةَ الصمتِ
إذ عابثتْ وجهَكِ الريحُ
لكنَّ لعينيكِ بلورُ حزنٍ يشفُّ على فرحٍ من غمامْ
سلّمي لي على البحرِ والذكرياتِ
وما نقشتهُ يدانا على مقعدٍ من رخامْ
سلمي لي على صفحاتِ الدفاترِ لمّا يقبّلها الحبرُ
والليلِ والغائبينْ
سلمي لي عليَّ إذا ما التقتِ
ولم تجدي غيرَ وجهِ الفراغِ وذكرى السنينْ
سوف يأتي الشتاءُ ويمضيْ الشتاءُ
وقد نلتقيْ في صباحاتِ نيسانَ
حينَ أوزِّعُ بعضَ الزهورِ بطاقيّةٍ ذهّبتها لكِ الشمسُ
نقرأ هذي الرسالة
نضحكُ منا
ونبكي.. ونبكي علينا
خوتْ من سواقيَ الحديقةُ
إنَّ الغيابَ وحُمّى المواجدِ
حولي؟ شمعٌ يبعثرهُ الخوفُ
كفُّ السماءِ تسحُّ بزيتِ غروبٍ بطيءٍ بطيءٍ
وأيلولُ لم يُخلفِ الوعدَ لكنَّ وعداً تأخّرَ...
لا بُدَّ أمضيْ
فلي غرفةٌ كلّما اتّسعَتْ غربةٌ بي تضيقُ
سأطفئُ قنديلَ همسيَ في شرفةِ البوحِ
تشرقُ عيناكِ أصداءَ دفءٍ على ظلمةٍ من بُكاءْ
آنَ أطويْ الرسالةَ...
إني أرانيْ شتاءً طويلاً طويلاً
لهذا المساءْ

□□

ظَنٌّ

أحمد السوسي

يهوي تنفُّسها على أذني،
فأدلجُ في شوارعَ مِن غمام
حتى إذا ارتطمَ اللُّهاثُ،
والصقتني بالبياض
رأيتُ أدغالَ الفراش
يطيرُ مُحترفَ الهيامِ
لا بدَّ مِن ريقٍ لأجمعَ
ما تناثر مِن ذهولي،
عند مفترق الكلام
هل ريشُها هذا الذي بيديَّ،
أم رعشاتُها نزّتْ
فلستُ مُفرقاً
بين التنهُّدِ.... والحَمام!!
روْعي... تجرّعَ ألفَ كأس
ظلَّ عطشاناً،
..... لداناتُها تفيضُ على ازدحامي
******

هي لم تُقلّبْني على جمر،
ولكني رأيت بعُرْوتيْها الماءَ
مُنبجساً،
وخلتُ دمي... أمامي!!
ولم أنتبهْ، والوعيُ حلّلني
إلى سربٍ من الرّدهاتِ

مُلتمع الظلام
أخفيتُ ما أخفي من الآهاتِ
لم أشبعْ من الوجعِ الجميل،
ومن عراء الليل يسطعُ في تفاصيلي،
وينهش من عظامي
*****

يا زنبقَ اللفتاتِ.... طقسٌ
من أناملها يمرُّ،
وكم هبطتُ إلى هفيف النور،
كم غامرتُ في لمِّ انقسامي
أنا بين موج من خُزامى،
بين نهريْ فضّةٍ
شَهَقتْ،
وورد فوق نهديها
تكفَّلَ عن مرافعةٍ
بمحكمة اتهامي
*****

يا لوزَها المبثوثَ بالمطر الهلوع،
وبارتجافاتِ الهسيس
وباندفاعاتِ التَّعامي

... أبصرتُهُ... إذْ أبصَرَتْني
مُغمضَ العينين،
أرفعُها.... وترفعني إلى عرش
التَّسامي
*****
لوّنتُ فِضّتها، فلوَّنني السعيرُ
بنهرها يجري
إلى مَلْني البعيدِ،
يسيلُ مكشوفَ الضلوعِ،
يطير عصفوراً،
ويرجع تارةً طفلاً،
ويبكي.. كي يعودَ عن الفطام
*****
أنا لم أدِرْ كأسَ الكلام على القصيدةِ

ها تنفُّسُها يعود بمفرداتِ الظلّ
صوفيّاً.... بريءِ الجلدِ،
يعْبر في براري الحلم مُحتلماً،
وأوي لاحتلامي
*****
هي لم تكن إلا ابتسامتُها تفاصيلاً
شَرَحْتُ لها تعاريجَ العروق،
ولم تكنْ إلا بياضاً
فاصطلاني....
كان مِن نيرانها بَرْدٌ تدفّقَ
فوق أوتار القصيدةِ
فانتشَيْتُ،
وجاءني في هيْئتين من الحريق،
وهيْئتين من المُدام

□□

أسيرُ الغزلان

هوشنك أوسي

آفلةٌ في الغمّ، تجوبُ أضرحة المعاني، والزّمنُ يتكئ على نكوصهِ السّديد.

إذا،دعيني أتفيّأ صوتكِ الدّاعر، وزيدي وعورتكِ التهاباً، يا حارثة الليل الملتهبِ بمائكِ الحرون.

***

نظراتها للمغيب، قطيعُ غزلانٍ حائر.

وظلُّها معبرُ الكوابيس، أثناءَ ترتيبها لنقائص الغيب.

تنهمرُ من شامخ أوجاعها، كشتاءِ أدمتهُ الأوهام، فاشتهى النهرُ الانتحارَ في حنجرةِ شاعرٍ كرديٍّ، خاصمتهُ جبالهُ، وعاداهُ حجلهُ.

***

يجاريكِ الصّيفُ ببريقِ صحوهِ. يدانيكِ الماءُ بهلوساتهِ. وما مسَّ الرّبيعُ جيدكِ، مُذْ حابيتِ تدوينَ تخميناتِ الجبال على نواصي الأزل.

تنسابينَ رقراقةً في أضلعي، وأنا الوثنُ التائقُ للنّطق في حضرةِ عينيكِ الدّافقتين أحاجيَ كفنجاني قهوة.

أنا الحجرُ، ألاحقُ خريرَ كلامكِ النّاسك، ومعانيكِ الماجنة، يا عروسَ الثّلج.

التّرابُ يستعيذ بكِ من قداسته، إذ تلملمينَ أوسمة أسماء شهداء الكُردِ من تراجم الرّيح.

***

مُرّي بكلامي أيضاً، واروي صحاري أسئلة جسدي، بفظيعِ حزنكِ.

هذي الجبالُ، تستعذبُ فتنة صمتكِ.

هذي الجبالُ، شهودٌ على عهودكِ والنّار.

هذي الجبالُ، تندسُّ في كلامكِ العربيد، اندساسَ البرقِ بقرونه بين نهود ِالغيم، مختلساً النظرَ

لشدوكِ، وأنتِ تسقين قيافة الحَجَرِ وهيئاتهِ الكائدة.

والقرابينُ في تراقصها، تتقمّصُكِ، آناءَ هبوبكِ نحوي.

والعيدُ يواكبُ جراحكِ، آناءَ تشييعها ليَ إليكِ.

وهذا التوقُ يقتلني، آناءَ الكتابةِ لكِ. فما بالُ عزوفكِ عن الرقص؟.

***

بصيصٌ يندلقُ من بتلات الوردِ، يُرهقُ خيالاتِ الحَجَرِ، بتساؤلاتِ حراقةِ تناجيكِ.

والأفقِ ينقضُّ على جسدي، انقضاضَ الوهم على الحقيقة.

هذا الرّنينُ رنينُكِ، ملكٌ للجبال، فما عساي

أجوبُ أضرحتي المتناثرةِ حولَ هفهفاتِ شغبكِ الطفوليّ؟.

هذا العبقُ المجنونُ عبقُكِ، ملكٌ للتيهِ والشفق، فما مقصدُ هزيعي من البكاءِ والتهجّد؟.

وهذا العشقُ الكائبُ، عشقي، مثواهُ الكلامُ العاقُّ، فمنْ يُرجيُّ موتي لوطنٍ آخر، ريثما تعبرني ساقيةٌ أخرى، تعيقُ موتي، لوطنٍ آخر؟.

***

إيّاكِ والغناء في حضرةِ البكاء، كي لا اصطلي هنا بلفحاتِ الغربة.

إيّاكِ والعومُ في خيالِ وطنٍ آخر، كي تبقى طيور تتهافتُ عليكِ، منْ حيثُ انتابكِ احتلاماً.

هذا قدُّكِ، أنضدهُ بلعثماتي وألمي.

هذا شَعرُكِ، أتشمَمهُ قصيدةً، دوَّنها شيطانٌ عاشق.

هاهما نهداكِ، أتوسّلهما كطفلٍ يتيم.

هاهما عيناكِ، فنجانا قهوتي، كلما انقضَّت عليَّ الغربة.

هذا أنا، أسيركِ، أسيرُ الجبالِ والغزلان. أسيرُ إليكِ، وأغلالُكِ تدمي خيالي.

أحدّقُ في الرّيح، فينتابني الوطنُ مجزرةً أخرى من الكلام.

تحدّقُ فيَّ الرّيحُ، وكيفَ تتهافتُ عليَّ الأوطان، تتقاذفني المدائن، إلاّكِ، يا محبرةَ الأيلِ الأعمى، ودغلَ خناجرِ السّماء.

هذا بصيصُكِ، يكابدني، مُكابدةَ الصَّيفِ لخيالِ تينتكِ السّوداء، ومشاجراتِ الزّبيبِ المتلألئ على فيضِ رخامكِ.

منْ يفكُّ أسري من جبالكِ والبحر؟، من سمائكِ والليل، يمكنهُ إهداءَ هذا النّصِّ لميتتي العاشرة؟.

دمشق ٢٠٠٨/١٠/٩

❑❑

خرائط طوكيو

نضال القاسم

عصافير طوكيو

طوكيو ١/٧/٢٠٠٨

مساءُ الخير
مساءٌ يليقُ بزائرٍ جديد
هدوءٌ ينخرُ الآن أعصابَ المساء
مطرٌ خريفيٌّ خفيفٌ وموسيقى بعيدة
أسرابٌ من الدوري جامحة
عصافيرُ تزقزق
أسرابُ بَطٍ
وأعدادٌ لا تُحصى من الغربان
رفيفُ عصافير بيضاء
شكلُ العصافير مختلفٌ هنا
هنا، ضيَّع القلبُ آماله الفاتنة
هنا، ضيَّع القلبُ أحلامه وتشظّى
هنا، لا وقت للحرب والحب والميجنا
هنا دوَّختني الخرائط والقطارات الخفيضة والسريعة والدهاليزُ الجديدة والبهيَّة والشجر.
شمالٌ خؤونٌ بلا أغنياتٍ،
جنوبٌ استوائيٌّ من السبت حتى مساء الأحد.

كائنات الصَّباح الجديد

وتبزغ شمسُ الصَّباح الجديد
ينحسرُ الظلام
النوافذ مشرعاتٌ
والستائر مسدلة
غصنٌ تدلّى على الشُّباكِ بُنيٌّ بلا أوراق
شارعٌ مشرعٌ كالخطيئة مثل ذنبٍ، مفردٌ لا شبيه له
ومصطافون
مُهرٌ أسودٌ والنارُ في دمه
حوذيٌ ومهرجون
زنابق ذابلة
بيارقُ لستُ أعرفها ترفُّ على ضفاف النهر والجسر القديم
ظلٌّ مائلٌ فوق الرؤوس مع الغروب، قرميدٌ
دروبٌ قاحلة
رجالٌ وديعون على الناصية
والمدينة صمَّاء صمّاء

الموت قاع على شوارعها الحزينة
جنازةُ عاملٍ في الكهرباء من عمَّال طوكيو، تجمهر خلفها أهله.
طلول أحبةٍ غابوا
رفاقٌ مفردون في الركن القصّي
بقايا حافلة
وأنا أنقّبُ في بلاد الشمس عن أصدقاء أو عن نجمةٍ حمراء أو عن فكرةٍ هربت من المذياع
أو تلميذةٍ عذراء ساحرة كلون الشمس أو عن موجةٍ زرقاء..
لكنني متأخراً أدركتُ أني وحيدٌ ولا لون لي
وأدركتُ أني أحدِّقُ في الخواء في القيظ الشديد كي تأتي القصيدة..

❑❑

أمشاج

رعد فاضل

تحتَ سماءٍ
تبدو صافيةً.

فوقَ عشبٍ
يفقدُ اخضرارَ عينيهِ

بينَ زهورٍ دامعةٍ (كمَنْ اقتضّتْ خلسةً):
كانَ كاتهُ مُستلقٍ،
وعيناهُ
تبدوانِ جامدتيْنِ،
كانَ كلُّهُ
كمِثْلِ ثقبٍ في جبينٍ
مُسَمَّراً
في
سَماءٍ مُكفهرَّةٍ.
وفوقَ
عُشبٍ مُصفرِّ الوجهِ.
وبينَ زهورٍ
قد تيبّسَ بينَ أفخاذِها
ما يُشبهُ الدّماءَ.
*

لا يُضيءُ السمَّ إلاّ الدّمُ،
ولا يُضيء الدّمَ إلاّ الجرحُ،
ولا يُضيئني إلا الظّلام.
*

الغزاةُ (دائماً)؛ تفسير.
والمقاومةُ (أبداً)؛ تأويل.
وما الموتُ
إلاّ
عِيارهِ.
*

الرّصاصةُ معنىً،
والجرحُ دلالةٌ.
*

قبرٌ
بلا زوّارٍ
كمِثْلِ شاعرٍ (ما)
بلا قرّاءٍ.
القرّاءُ: راياتٌ،
والشاعرُ ريحٌ
ومُفترقُ طُرقٍ.
*

لا ينامُ الرّجلُ
إلاّ وقلبُهُ في ظلِّ امرأة.

أَلِهذا تقدرُ المَرأةُ (وحدها)
أنْ تنامَ
تحتَ الشّمس؟
*
طرُقٌ بلا جثثٍ / هذا هو المعنى.
جثثٌ
كما شاماتٌ
على وجوهِ الطُرق / ذاكَ هو التأويل.
*
الأرضُ سَجّادةٌ.
إذاً الهواءُ
والتّرابُ
والنّارُ
والماءُ: مكنسَه.
*

١

كتبَ عبارةً حارّةً جدّاً كمِثْل جمرةٍ هائلةٍ
ودسّها
في جيبِ أفصح الفصول.
ألِهذا
لا تدخّنُ الأرضُ
إلاّ في الشّتاء؟

٢

كتبتُ على وجهِ القدامةِ،
لا بأصابعِ شاعرِها الغُبار،
ولكنْ بأزميل سَميّتي الرّيح.

٣

سأكتبُ سبعينَ شاعراً
ولا أوصي بهم إلاّ التّرابَ
والقبورَ المُقبله.

٤

سأكتبُ قُبْلةً كبيرةً جداً.
ولا أطبعُها (هذهِ المرّة)
على شَفتي أنثى،
ولكنْ
على خدِّ الريّح.

٥

سأكتبُ: الكتابةُ حقلٌ
أصابعي مَحاريثُه،
أيّامي دِلاؤُه،
وذراعايَ فزّاعةٌ لهُ..،
ولا أسمّيهِ إلاّ: كِتابات.

٦

قدْ أكتبُ عبارةً
عَميقةً
وضيّقة
جدّاً: كقبرٍ...،
وأركُزُ خلفَ رأسِها
شاهدةً تقولُ:
حياتيَ الخَرساء.

٧

سأكتبُ عبارةً لها يدٌ طويلةٌ تقطفُ من
طريق الكلام المَصابيحَ،
وبإصبعٍ كأنّها نَصلٌ
تبعَجُها: مِصباحاً،
مصباحاً..،

وتشربُ..........،
تشربُ...........،
حتى يثملَ مِنْ حولِها الظلام.

٨

سأكتبُ:
كتاباتُنا ليستْ إلاّ أفقَ توابيتٍ،
وأوراقُنا صَحراء.
ألهذا
نحنُ العراقيين وحدنا
مَن ندفنُ في الصّباح موتانا
وننساهُم

في المَساء؟.

٩

........، وسأكتبُ:
فلكَ عُرى جسدِ الكتابةِ، لا قميصَها.
عَرّها حقاً.
نمْ معَها حقاً.
احرثْها حقاً.
رُجَّها حقاً.
اطحَنْها حقاً.
وذرّها.........،
لكنْ في كلّ فضاءٍ خَفي.

❑❑

العودة من النفق

حسين هاشم

حالات

حبّات المطر
التي تدق نافذتي
تملأ روحي بالكلام
وتغسل.. رماد قلبي

يقترب كثيراً
فأركض إلى حضن الليل

الذي جاء مكسوراً
مازال يخبئ حزنه بالنشيد
الطالع من القصيدة
ممتلئاً بالحنين

أحلام

عندما يحاصرني الخوف
أستند إلى جدار الكلام وأشبك يدي
بيدي القصيدة، وأغنّي

*

البلاد الجميلة جداً
البلاد القاسية
الذكريات
الأغاني
الخوف
وأنا تأخذني الوحدة إلى الينابيع الأولى
فأسكن الطمأنينة الكاذبة
مقامراً بروحي، مستسلماً لبقايا النشيد

مسيجاً

مسيجاً بغبار الهزائم
ألج بوابة الكلام،
بالكثير.. الكثير
من الخوف، والأسئلة

على كتفيّ تقف القصيدة
ناشرة عبق شعرها
ورائحة السنين الماضية،
وتجثم على صدري
صخرة الحنين
لعينيكِ الذابلتين
المحدقتين في السراب القادم
من النشيد القديم.

ممتلئاً بالانحدارات
أسبق العاصفة الكامنة
إلى أبوابك المشرعة للغيلان المتربصة
واقفاً على ناصية النفق
واعداً وجهك بالنور
وروحك
بالقصيدة القادمة

أيتها المدائن المغلقة
أيّتها المدائن المفتوحة

قليلاً من الصبر أيّتها الوردة
كثيراً من النشيج،
وبعضاً من الفرح: أيها الذاهب إلى
الفضاء الرحب
للمودّة

في النداء الصباحيّ للعصفورة الغافلة
يكمن الموت
على زاوية الوقت
ليطفئ النشيد
وينام مرتاحاً

غردي لتغيظي جبروته
وانهضي
بالأناشيد الغافية بين الأغصان
ربّما، حين يخفت صوت النشيج
تملأ امرأة قلبها بالقصيدة
ثم تغادر مكسورة
صوب أحلامها
و.... تغني
بلا بهرج
ثم تبكي
ربما

في ٢٠٠٧/٤/١٧

بيت

من رماد المساء القديمْ
أجبلُ اللبنة الأولى
لبيتها القادم من الغيمة
وأنشد،
مع عصافير الفجر
ما تبقى من
الحنينْ

مسائيات

على رصيف المساء،
تهدل الروح،
وتنام في بيت النشيد.

تحضر الكؤوس على طاولة المحبة
ويغيبون!

أضفر جدائل الروح باقة
وأنثرها بالنشيج

أنا مهرجان الوحيد
وقيامة الذاهب في المودّة
إلى الغيمة القادمة

لي أن أجمّع حنيني
وأخفيه في حقيبة الغياب
وأمضي إلى القصيدة

أيّها المشتعلون، وجعاً
خاصروا كلماتها
لنوغل في الرقصة الأخيرة
ونشد النور - غصباً -
إلى مهرجان الكلام.

صهيلٌ

يجرح المساء الهادئ، ويفك أسر الحكاية النائمة، يوقظ عصافير الروح، يعيد تشكيل الكلام على ما تشتهيه اللحظات الهاربة من الخوف. يرمح الحصان البريّ وحيداً، على حدود العتمة القادمة، تلاقيه القصيدة، تغريه

لعله يحملها إلى القفار، /صهيل، تعبر

الحكايات المنافي وتتكئ على غيمة الشاعر/ صهيل، يضيء برقه
أطراف المدائن المسلوبة الروح، يعاند موجة تتشكل في البعيد.
جميل كشوكة في حلق طاغية، وكوردة في مزهرية الكلام.

ظمأ

مثلما ترتجف سنبلة وقت حصادها، كطير غاقل عن الطلقة المختبئة، وكوردة في حديقة بلا أسوار.. يرتجف قلبي منهكاً: أيتها المدائن المحاصرة..
أضمك، وأرحل في السحابة الهاربة من البحر، إلى صحاريّ المثقلة بالحنين إلى وجهها، حيث ينتشي الرمل بالندى.. وينتظر الأغاني.
كغزال تائه في البرية، ألج القصيدة، محاذراً سطوة الذئاب، أقطع ما تبقى من الفيافي المقفرة إلا من الخوف، صوب وجهها النازف، وبقايا روحها المنذورة للمدى الذاهب في الهاوية إلى بيت زهرة الصباح المسكونة بالأغنية الأخيرة..
ومن أحلامكم النائمة..، وصخب القصائد المنتظرة، أبني كوخاً للكلام القادم في حقيبة الغياب إلى مواجهاتي الخاسرة...

□□

نوافذ

إسماعيل ركاب

١ ـ تَضحية:

وأسهرُ ليلي..
أفتشُ عنكِ بكُلّ سماءٍ،
وكُلّ مدارْ
أيا شُعلة الضّوء،
يا مَنْ رسَمْتِ على جبهةِ الكون..
عُصفورَ عشق،
ووردة حُلم،
وحقلَ بَهارْ
فهلْ تشُقينَ عباءة ليلٍ ثقيلٍ،
وتأتينَ..
فجراً يُزيحُ السّتارْ؟
وهَلْ تضعينَ يداً بيَدي..
كيْ نُضيءَ الفيافي،
ونزرعَ بالحُبِّ كُلَّ القِفارْ!؟

٢ ـ دَهشة:

غَبَشٌ في رؤيةِ الأشياء،
أمْ شَحَّ البَصَرْ!؟
قُلْ صديقي:
هَلْ ترى مثلي انقلاباً في الصُّوَرْ؟
خللٌ في بَصَري،
أمْ عالمُ الأحياء..
أمسى في خَطَرْ!؟
قُلْ صديقي...!
عالمٌ ينهارُ،
والمسرحُ مملوءٌ..
بأشباهِ الصُّوَرْ!!

٣ ـ مَعَكْ:

على تُرْبِ أرضي..
يَهِلُّ صباحٌ نديٌّ،
وتزهو غُصونُ الشَّجَرْ
و"سيزيفُ"، رغمَ المكائدِ،
يبقى يُعالِجُ صخرة عِزٍّ..
بعزمِ الأباةِ وبُعْدِ النَّظَرْ

"ومَنْ يتهيَّبْ صُعُودَ الجبالِ
يَعِشْ أبَدَ الدَّهرِ بينَ الحُفَرْ"

٤ ـ غرَقْ:

مِنْ زمانٍ..
أغرقوني في ظلامِ الجُبِّ؛
قالوا:
أكلَ الذئبُ أخانا..
أبَتي!!
وإلى الآنَ يعيشونَ فساداً..
في نواحي الأرضِ؛
طالَ الحبلُ،
واصْفرَّتْ ربُانا..
أبَتي!!

٥ ـ استحالة:

أنا الجُلّنارُ،
وأمّي القمَرْ
وشمسٌ تُقبِّلُ في كُلِّ صُبْحٍ..
جبينَ الزَّهَرْ
فليسَ بمقدورِ "هيرا" الّتي..
فوقَ نارِ هواها..
تُدبِّرُ قتلي،
تكادُ تُجَنُّ،
ومِنْ مُقلتَيْها يطيرُ الشَّرَرْ
وليسَ بمقدورِها..
أنْ تُغيِّرَ قانونَ خَلْق،
ولوحَ قدَرْ

ففي كُلِّ قتلٍ جديدٍ..
أمزِّقُ أكفانيَ السُّودَ؛
أخرُجُ مِنْ ظُلمةِ القبرِ؛
أعزِفُ لحنَ اشتهاءِ السَّواقي..
لِماءِ النَّهَرْ!!

٦ ـ نبيذ:

أمَشّطُ شعرَ اشتياقي إليكِ..
فيزهو المدى
ويَنثرُ فوقَ جبيني..
نُجومَ السَّماءِ،
ويَرْجعُ، مِنْ بعدِ ما غابَ دهراً،
نبيذُ الصَّدى

٧ ـ بُطولة:

تُضَوِّئُ فينا بصيصَ الأمَلْ
وتُزهرُ رايةَ مجدٍ..
تُطاولُ رأسَ جَبَلْ
وتنهضُ مثلَ إلهٍ قديمٍ..
أعادَ لفوضى عماءِ البدايةِ..
نبضَ الحياةِ،
وصفوَ المُقَلْ
وترسمُ في جَبَهاتِ القتالِ..
أساطيرَ عزٍّ،
فتزهو البلادُ..
بميلادِ شهمٍ
وعُرسِ بَطَلْ
عليكَ،
على النّاهضينَ بحملٍ ثقيلٍ،
سلامٌ،
وفيضُ قُبَلْ

٨ ـ طاقةُ وَرْد:

وَضَعْتِ على شُرفةِ القلبِ..
طاقةَ وردٍ،
فجُنَّ الفرَحْ
وحَطَّتْ طيورُ المحبَّةِ نشوى..
على بيدرٍ مِنْ مَرَحْ
وتاهَ اشتياقاً لِعينيكِ..
في قمَّةِ العشقِ..
قوسُ قُزَحْ

٩ ـ نسيم:

تمُرّينَ مثلَ هُبوبِ النّسيم..
على وردةٍ غافيَة
فتصحو على لغةٍ مِنْ هديلٍ،
وتسبَحُ في نعمةِ العافيَة

١٠ ـ قِطاف:

اقطِفُ بعضاً..
مِنْ عناقيدِ ثوانٍ هاربَة
فتنتشي روحيْ،
وتزهو..
في جُنون النّغم المُنساب..
مِنْ رقصٍ لذيذٍ،
والأغاني صاخبَة

السويداء ـ كانون الثاني ـ ٢٠٠٧

❑❑

أحبّكِ

أيهم السهلي

حين تشتاقك دمشق اعبريها وعلمي الحجارة معنى أن تمر بها امرأة يحط على كتفيها الحمام ليحمل ظلها ويطير إلى الجنة. فثمة ما يوقظ الروح من سرير البداية إلى الحلم إلى رؤية تشتاق وجه الحلول الأول.

يا امرأة يتفجر على صدرها الياسمين أطلقي روحك في المطلق فهناك أجمعك وتجمعينني. وننز من عيون الله دمعة أخرى تكتب على جبينه قصة عاشقين. نزرع حولها الورد ونسيجها بعطر الصباح. فهناك يأمن العصفور على صوته ونأمن على حبنا أن يبقى يشتعل والشوق يعزف لحن اللقاء كل ليلة في سكون.

ففي الحب أنتظرك وأنتظر غيابك يحضر ويجتث مني الموت. حين تكبر الكلمة في صدري أنتفض عليها وأرتكب فاحشة قتلها. لكني أنا المرسوم بلون الشمس وريشة القمر من يقتلني كما أنت مرسومة بلون الشمت وريشة القمر. فمن يرانا غير مدينة تعانق حبنا كما تعانق حزننا كما تعانقنا. عانقيني، شكلي عيني في عينيك شكليها، وخذيني إليك فمن دونك لا أكون ولا أكون، من دونك أصير الرماد دونك لا أبقى.

أحبك أبداً وأقول أحبك حين يحني الليل عنقه وحين يسأل البحر موجه عن أبدية اللقاء فلا بحر من دون موج ولا موج من دون بحر، وأحبك كلما هب النسيم وفيه رائحة الياسمين تمشي معك وحولك في عروقي. وأحبك في السماء والأرض وفي البقاء والانتهاء، في الحياة والموت، وأحبك كما أحبك لأني أحبك. يا امرأة تصطف في وجداني مثل نجوم تكاثرت.

أحبك وأغفو على يديك حتى ينتهي الأبد، وهل ينتهي الأبد، سأنام على يديك وأشرب من

كفيك الماء والنبيذ، سأنام على يديك وأكلم شفتيك كل صباح وأرسم على وجهك حبيبتي روحك وروحي، أرسم روحاً واحدة. روحنا. أحبك حبيبتي. أحبك أحبك.

حين ينام الجميع ولا يبقى سواك راقبي النسيم.

فإذا ما انساب شيء إليك انتظري قليلاً فإن روحي تأتي إليك، لأكونك.
النسيم هذا البرد الدفء حين يداعب وجهك ويرسمه في الهواء صورة ليصير أجمل فإذا ما نام الجميع ولم يبقَ غيرك راقبي السكون والنسيم لأني حينها أزورك فاحرسيني لئلا يراني أحد لأني لك لا لغيرك.

❑❑

الكبرياء.. المحرقة
و: هواء طلق غزّة

رشاد أبو شاور

أرض تختنق بحرائق الفسفور، والموت، والأشلاء: غزة في روحي.. والنواح، والغضب.

أطفال مزق، أيد صغيرة نحيلة سمراء، أقصد: غزة في روحي

... كانت سمراء، مزقتها الشظايا، وغطتها بالدم

أفواه فاغرة، تغالب الصرخات، بوهن أجساد جائعة، عطشى.. خائفة، مقرورة، مستوحشة، قلقة.

صرخات، صيحات، نداءات استغاثة، عيون صغار يرتجفون: غزة.. بجوار أمهات بلا أثداء، ولا أقدام.

غزة بيوت تدكها الصواريخ والدبابات، فتهوي على أسر بكاملها، ...أسر تداعت للالتصاق ببعضها، لتأتنس ببعضها، في وجه الموت، الفلسطينيون اعتادوا أن يموتوا جماعات، أن يذهبوا إلى: تذكير الموت جماعات لا فرادى، ليقفوا أمام الله جماعات، سائلين بأصوات! لماذا؟.. لماذا يا الله: جماعية

فها هو العدو إياه قد.. غزة في اليوم الأول صدمة، دهشة، ثم يقظة ..عاد ليضرب، يصدم ويروع

أصابع. أنين. أجساد تنزف. أجساد مقتولة: غزة في اليوم الأول تخفق مسلمة أقدارها لله، هي التي افتقدت عدالة الأرض.. والمتجبرين عليها

أطفال اضطربت حركتهم في الأرحام، :غزة في اليوم الثاني فالأرض ترتج، وأجساد الأمهات قلقة سريعة الحركة، تخضهم.. خضاً

أجنة تسقط من الأرحام، ولادات قبل الأوان، :غزة في اليوم السابع خروج إلى الدنيا في الشهر السابع، من الخاصرات، فالأم المبتورة الساقين لا تقوى على دفع جنينها من رحمها، والأم التي فارقت.. الحياة تخرج منها الحياة بمباضع الجراحين، ببكاء غزي ملتاع غزة حُكم عليها بالإبادة، فالمقاومة لا معسكرات لها، ولا مواقع محددة، المقاومون ارتدوا الأرض، تجذروا مع جذور الأشجار، ولذا لابد من قتل غزة في الأطفال الذين سيكبرون يوماً، وأحشاء الأمهات اللاتي أنجبن، وأصلاب الآباء الذين يبذرون ويتسببون.. بهذا التكاثر

غزة بيوت، وحقول، ونخيل، ولذا فهي تهدد أمن اليهود المجلوبين، قطع الشجر، وهدم الحجر، :ولذا فالحكم صريح.. من كل بلاد الدنيا لتصلح هذي الأرض، من بعد، ليؤسس رب الجند عليها معسكره.. للبطش الدائم.

غزة يندفع إليها جيش بطائرات، بدبابات، بصواريخ، بخرائط، ...بنداءات جمهور لا يرضى بأقل من إبادة الفلسطينيين الغزيين يطلق صيحات الفرح بقتل ١٠٠% ماذا نسمي مجتمعاً بنسبة! الفلسطينيين نساءً، رجالاً، أطفالاً؟

بماذا نصف مجتمعا ينزل اللعنات على جيشه لأنه يأخذ أحياناً وقتاً! للراحة، يتوقف أحياناً عن متابعة قتل الفلسطينيين؟

غزة محرقة القرن الحادي والعشرين، محرقة معلنة، نُقلت عبر... الشاشات، لا تزوير بأرقام بيوت هدمت، أطفال ذبحوا

هتلر عاد مع الحاخامات، ربا للجند مع الجنرالات، جدده حقد ... التوراة

طفل سُملت عيناه: غزة في اليوم العاشر، وفي اليوم العشرين الطفل المسمول.. الطفل الصامت لا يجد الكون حنوناً ليكلمه العينين، الطفل يريد العينين، وجه الأم، لهفة وجه الأب، هدهدة.. الأخت تحمله وتقوم بدور الأم

غزة بنت أحلى من نجمة أعذب صبح، بترت ساقاها، حلمت أن تكبر وتصير مذيعة، أقعدها فسفور إله الجند، نجحت أمريكا في بتر.. الساقين الغزيين، وأعطتها حزناً لا يُشفى

جيش يقتلع الأشجار، يهدم أفران الخبز، يحول غزة: غزة حرب ..(أوشفتز) فرنا يصهر فيه الغزيون عقاباً عن غزة مئذنة واقفة تضرع لله، قبضة من آمن أن فلسطين حياة، وأن

... الموت نهاية كل الناس، ولذا فالنفس شجاعة

فتيان حفروا الأرض، سروا فيها باسم فلسطين، :غزة في خط النار

... وباسم الله، وانبثقوا غضباً وعنادا

غزة باسم فلسطين، صارت راية في أيدي البشر الشرفاء، في هذا

...الكون الواحد، صارت لعنات للمحتلين

غزة في زمن الخذلان وزمن العار

في زمن الفسفور الحارق

شمس ونهار

غزة وحدت البشر على هذي الأرض، وفضحت كل الأشرار

غزة أينعت الحُب لأرض فلسطين، فارتفعت رايات، دوّت
...يا للعار: صرخات، احتشد الناس ملايينا، صاحوا
...العار لصهاينة العرب، الحكام الفجار
من أفجر يا ناس، ممن يعلن أن المعبر مفتوح، وطبيب يوناني علىّ! مدى أسبوع ممنوع ممنوع ممنوع؟
علاج الطفل الغزي يتنافى مع ما أبرم بين العبد التابع والمُحتل،
برعاية أمريكا بوش!
غزة مختبر للصدق، وللدم، فهل في العراق دم عربي، والحاكم يفسد
أي لقاء يقول كلام الحق عن العدوان؟!
غزة تفضح تزييف الإسلام، حوار الأديان، تجار النفط، مجاملة
الراعي الأمريكي، وحوار الأديان مع الجنرال الصهيوني، فكل الهم
الكرسي والأسعار:
الغزي الواهب دم القلب لعكا، للقدس، لطفلته الموعودة بالعودة
...للبيت هناك بأسدود
للزمن العربي بدون يهود
...غزة في اليوم العشرين صمود
...إباء رغم الهول
غزة كبر فوق الأرض المحروثة بجنازير الدبابات
علم فلسطين سيد كل الرايات... غزة رايات حمراء، سوداء، بيضاء
غزة لم ترفع علماً أبيض في حلكة أعتى الأوقات
غزة يا سادة فضحت من جبنوا، من سجنوا الثوار
غزة مزقت الأقنعة
غزة طافت في الدنيا سيدة كنعانية
غزة أعلت من روح الإنسانية
غزة كنعانية
غزة عربية
غزة وحدة فتيان شدّوا العزم وصدوا الهمجية
غزة عيني.. غزة أهلي، داري، بنتي، أمي، أختي
غزة لن تعطي الخونة فرصة أن يتنصروا بالكذب وبالتدليس
غزة تدفن أطفالاً ونساء وفتياناً أحرارا
غزة تنهض فوق الموت، تستعصي، لا يهزمها مكر الأشرار
....

هاقد عادوا يا غزة، فانتبهي، فالحلف يُكيد
...يُعد القيد.. يتربّص، ينصب كل فخاخ الصيد
...انتبهي يا غزة، يا أمي، يا أختي، يا عيني
قرب الجند على الأبواب
وأي سلام مضى سراب
كذّاب (شقيق) انتبهي من دمع
مدّي اليد واحتضني الأهل هناك، ولتشتعل النار على أرض فلسطين
آمين

كلمة ليست أخيرة لغزة:

أشعلت انتفاضة في العالم يا غزة، وأعدت راية فلسطين إلى الدنيا، وفضحت العقل الصهيوني، والمتصهينين العرب، والساقطين!
فاحذري مما يحاك... المحسوبين على شعبنا
ما بعد اليوم الثالث والعشرين للحرب الهمجية، والصمود
لا تكون الوحدة إلاّ في الميدان بين... الأسطوري، والدم الفلسطيني
...المقاتلين، ومن يؤمنون بالمقاومة خياراً لا بديل عنه
فضاؤك فلسطين، وحدودك فلسطين، فانطلقي باسم: يا غزة
فلسطين، قومي يا غزة من تحت الدمار، في الفضاء الفلسطيني،
هذا خطابك، فلا تضيقي عليك الفضاء.. العربي، الإنساني
حتى (القسطل) هذه بطولتك في ملحمة البطولة الفلسطينية منذ يومنا، وآتيات أيامنا المجيدة
لك يا غزة كتب ابنك معين بسيسو
قد أقبلوا فلا مساومة
المجد للمقاومة

□□

الوارث

ابتسام شاكوش

أسند ظهره إلى الجدار وزفر زفرة قوية ،غافلا عن السيارات التي يغص بها الشارع ، بل يختنق ، غافلا عن الرجال والنساء يسيرون على الرصيف أمامه ، غافلا عن أولاد المدارس يتزاحمون بين يديه ويدوسون بخطواتهم المستعجلة على أصابع قدميه ، همه أكبر من الشارع ومن كل ما يعبر هذا الشارع ، إلى متى سينتظر موت أخته العقيم ليرث منها ما ورثته عن زوجين ثريين ،سبقاها واحد أثر واحد إلى المقبرة ، وترك لها كل منهما بيتا ومصاغا ذهبيا ، هذه العجوز الشمطاء ما حاجتها إلى البيوت ؟ ما حاجتها للمصاغ الذهبي؟ مرارا طلب منها مصاغها ، أغراها بمشاريع تكسبها أرباحا تزيد بها رأسمالها كل يوم ، لكنها رفضت بشدة، بل صرخت في وجهه : أعمل مشاريعا لنفسك ، أطعم من مكاسبها هذه الأفواه الجائعة المحيطة بك ، اللعنة على هذه العجوز ، ما شأنها بمشاريعه وبأفواه أولاده؟ أم أنها تحسده إذ أنجب ذرية ؟.

أمه كانت تقول : الحي لا ينطر حيا ، ما دام الاثنان أحياء فلا يعلم إلا الله أيهما يرث الآخر، وكان يرد عليها ضاحكا بأن الموت ينتقي العجائز ومن هم أكبر سنا ، يبدو أن كلام أمه كان يحتمل بعض المصداقية فأخته العجوز ما تزال قوية معافاة ، مازالت تركض في دروب الحياة ، ترعى أبناءها ، صحيح أنها امرأة عاقر لكنها تبنت كل أطفال البلد على مدى ثلاثة عقود ونيف من السنين ، تستقبلهم في مدرستها الخاصة ، تعلمهم العلوم المفروضة ، تمنحهم ذوب فؤادها المترع بالمحبة والنقاء ، تعلمهم أخلاقها ، وكلهم يدينون لها بالولاء ، يضعونها في المرتبة المتقدمة على أمهاتهم ، المشغولات عنهم دائما بأعمال البيت والمطبخ ، المشغولات دائما بتعلم المزيد من الفنون التي تحفظ لهن الزوج أسيرا في غرفة النوم ، يهرب الموت راكضا أمام جبروتها واعتنائها بصحتها ، يقف في البعيد كشبح مخيف ، ينظر ضاحكا إلى الشيخ نعسان، يشير إلى كرشه الضخم وساقيه المعوجتين هازئا، يدلع لسانه في وجهه يسأله: أين مكانك في طابور المنتظرين ؟ ينتبه ، ينتفض بخوف ، يتلفت بعدما انفضت من حوله جلسة الرصيف ، يسرع إلى بيته ،يصرخ من العتبة بصوت أجش ، صوت تحسبه

يخرج من أنبوب بلاستيكي لدن ، ملئ حتى منتصفه بالماء، لا أحد يلبيه ، يعاود الصراخ ، يتناثر لعابه رذاذا حول شدقيه وينتظر.

تسمعه زوجته ، تنزل السلم الحجري عن سطح الطابق الثالث من البناء الذي تسكنه ، تتسند إلى الجدار اتقاء السقوط و التدحرج بفعل الدوار الملازم لرأسها منذ سنين ، ينقض ظهرها وزر عشر ولادات تناثرت ثمراتها أفواها جائعة ، تفترش أرض البيت والأسّرة ومساطب السلم ، تتجمد خوفا لدى حضور تل اللحم الكبير الرخو ، المخيف إلى البيت ، تنتظر خروجه من جديد ، لتعلن عن جوعها بصراخ يملأ أرجاء البيت ويفيض من فوق الأسوار ليصل إلى بيوت الجيران ، وتنظر إلى الأم بعيون يختلط فيها الخوف بالرجاء .

تصل زوجته إلى حيث يقف مرتدية لباس الصلاة ، الشيخ نعسان رجل غيور ، لا يسمح لها بارتقاء السطح إلا في ثياب الصلاة تمسح راحتيها بذيل تنورتها البيضاء، تتضرج التنورة بعصير البندورة والفليفلة الحمراء ، تقف أمامه لاهثة من الإعياء وقفة النازف ، مطأطئة الرأس كعادتها خوفا ومذلة ، يشيلها بنظرة ازدراء مركزا النظر في ثوبها المتسخ ويطيل الصمت، تسأله بصوت يرعشه الإرهاق : هل ناديتني؟

تنتظر جوابه ولا يجيب ، تفكر في سرها: فهيم زوجي ، قوي ذكي كريم ، يحمل هموم الناس يفكر في مشاكلهم ، يبدع لها الحلول ، لو أنصفه دهره لكان الآن ملكا من الملوك

متى تأخذين حقك من مال أبيك؟

لا أدري ، ترد بصوت ضعيف كسير ، ما زال أخي حمزة حليفا لوالده ، وأبي لا يقطع أمرا إلا بعلمه ومشورته ، أبي شديد الثقة بما يقوله ويفعله أخي.

هذا العجوز الأخرق إلى متى سيظل قويا ممسكا بزمام هذه الأموال ؟ متى سيموت لنأخذ حقنا ؟غبي أبوك ، ضعيف ، يترك ابنه يتحكم في رقبته ويخنقه ، هذه ليست ثقة ، انه الخوف ، أبوك يخافه لذلك يأتمر بأمره ، إلى متى سيظل هذا الولد حابسا عنا حقوقنا؟ تبا له ولشهادته الجامعية ، اللعنة على هذه اللوحة المضيئة التي ثبتها فوق باب مكتبه ليغيظني بها

لكن اللوحة سقطت منذ أيام ، أطاحت بها الريح العاصفة وما أعادها إلى مكانها بعد

ولن يعيدها ، الريح والعاصفة والطبيعة تقول بأنه لا يستحقها ، الله الذي يرسل الرياح والعواصف يقول بأن أخاك لا يستحق هذه اللوحة لذلك أطاح له بها ، ألف ولد مثله أطويهم مع شهاداتهم في جيبي، أخوك حمزة هذا لا يعجبني

وما ذا في يدي أفعله؟

افعلي ، أثبتي لي أنك لست غبية مثلهم ، أثبتي لي أنك تستحقين البقاء في حرمي ، تسطيعين فعل الكثير ، ألست أنت الكبرى بينهم ؟ ألست أكبر من حمزة هذا ؟أبعديه عن أبيه ، عن أخيه ، عن زوجته ، ازرعي حاجزا بينه وبين كل فرد منهم ، اعزليه حتى يقتله الغيظ والكمد ، اشغليه بمشاكل نفسه وبيته حتى لا يبقى له من الوقت ما يجعله يتمادى في هضم حقوقنا ، لماذا يتمتع هو بمال أبيك وتكدحين أنت كل هذا الكدح ؟ .

أبي يقول بأن نفقة أولادنا مطلوبة منك، وأن عليك أن تعمل لإعالتهم، أنا أكثر علما من أبي بوجع ساقيك ،وبأنك لو كنت قادرا على العمل لعملت ، لا تغضب ، سأفعل كل ما

يرضيك وما تشير به علي ، إذا كان هذا ما يرضيك سأفعله ، لكني اليوم مشغولة باعداد المؤن كما ترى، لو تأخرت عنها ستتلفها الشمس ونخسر زبائننا

اذهبي إلى عملك الآن ا للعنة عليك ، أأنت امرأة؟ أشك أنك امرأة ، ألا تعرفين الثرثرة ؟ أين لسانك ؟ أين مكر النساء وكيدهن ، أين ؟

لا وقت لدي ، يداي ورجلاي وعقلي، كلها مشغولة معي بهذه الأعمال التي نأكل منها خبزنا ، لا وقت لدي للتفكير وكيد المكائد ، قالتها بصوت خفيض لا يكاد يسمع ، غمر الزوج إحساس بالقوة ، رفع كتفيه ، عدل وضع عوده الفقري ، مسح براحتيه على كرشه وأكمل:

لو بقيت هكذا سأستبدلك بواحدة من بنات الشوارع ، أتفهمين؟ سأرمي بك وبأولادك في بيت أبيك لأرى ما هم فاعلين ، ألا ترين ثيابك القذرة وركضك الدائم بعيداً عني؟ أين حقوق الزوج ؟ أين حقي في زينتك وغنجك ؟ ألا ترين ما تفعله النساء من حولك لإسعاد أزواجهن ؟ ألا يكفيكم صبري على ضياع حقوقي لتكملوها بحرمان هؤلاء الأطفال من ثروة هم أحق بها من هذا العجوز الذي يضع يده عليها فلا يفيد ولا يستفيد؟

تركها في حيرتها ،في رعبها ، ويمضي حاملا إبريق الشاي الساخن ، عائدا إلى الرصيف، صافقا خلفه الباب بشدة ليجلس على كرسيه الصغير في الظل المتبقي ،مسندا ظهره إلى الجدار ، كان رفاقه قد عادوا إلى منازلهم اتقاء هذا الحر اللاهب ، فجلس وحيدا يفكر ويعيد التفكير، هذه اللوحة المضيئة تسبب لي الصداع ، ولن تبقى وحيدة ، سترفدها بعد حين لوحة أخرى ، تحمل اسما آخر من أسماء أولاد حميّ ، اسم سالم ، سيكون طبيب الحي لتفخر به زوجتي على مسمعي ، الطبيب يحتاج عيادة ، ومنزلا ، وربما سيارة ، سيشتريها له أبوه من سواد عيوني ، من أموال آمل أن تصلني لكنها بعيدة سيصيبني الفالج ، مؤكد أني سأصاب بالفالج حين يتخرج هذا الأحمق ويصفعني بلوحة جديدة تعلق أمام ناظري ، لقد اعتزل الدنيا وما فيها ولاذ بالكتاب ، وينجح ، في كل فصل ينجح ليقربني من حتفي ، ما كنت ولا كان هذا الشارب على وجهي لو تركته يحقق حلمه وحلم أبيه ، سأفتح عينيه على عالم النساء ، سأغريه بالزواج لينشغل عن درسه ، سأرمي في دربه ليلى ، ابنة صديقي جابر ، سأرميها ثم أنسحب ، لأتركه يواجه قدره وحيدا، ويختلف مع أبيه وإخوته بل يختصم ، فيموت الأب قهرا على ضياع حلمه وأصل إلى هدفي.

تعود الزوجة إلى السطح تنوء بخوفها، أحقا يريد استبدالها بإحدى بنات الشوارع ؟ وما الذي يمنعه ؟ ما الذي تستطيع فعله لتدرأ عن نفسها هذا البلاء ؟ تجلس لتكمل عملا سيتحول ريعه إلى خبز يسد هذه الأفواه الصارخة من حولها، و يأتيها بمؤونة إبريق الشاي ، الذي لا يكاد يفرغ حتى يطالب زوجها بملئه من جديد ، يقدم محتواه لجلسائه على رصيف الشارع العام ، استندت على افريز السلم لتسترد أنفاسها ، وانداح أمام ناظرها سطح واسع ما فيه مكان فارغ لموطئ قدم ، أكوام من البندورة والفليفلة والملوخية والعنب ، موسم الصيف في أوجه والمطلوب منها كثير ، أمامها عمل يعجز عنه فريق من الرجال وهي وحيدة ، أكوام من الأطفال يحتاج رعاية وتربية ونظافة وهي وحيدة ، زوجها يربأ بنفسه عن مساعدتها في عمل النساء ، وهي تعطيه في ذلك كل الحق ،هو رجل غير عادي ، رجل مفكر، على

الرغم من خلو يده من أية شهادة دراسية ، لقد اتفق رجال الحي على تسميته بالشيخ ، شيَّخوه عليهم ولم يطلب منهم ذلك ، بل منحوه هذا اللقب اعترافا منهم بتفوقه عليهم ، أيعقل أن يجمع هؤلاء الرجال على الاعتراف بعقله وحكمته ويجحدها بيت حميه ؟ إن هذا لظلم ، الشيخ نعسان رجل تقي من أصحاب الكرامات ، كثيرا ما أيقظها في الليل ليريها عقارب تتمشى على الجدار ، كانت تحدق النظر ولا ترى شيئا ، ثم ترسل النظر من جديد ، يضحك منها ملء فمه ، أصحاب الكرامات وحدهم من يستطيع رؤية الشر ، وإبعاده قبل وقوعه ، يأتي بفردة حذاء ، يضربها على الجدار في المكان الذي حدده موقعا للعقرب ، ثم يذهب بزوجته إلى الفراش ، ولا ينسى في الصباح أن يحمل العقرب بأناة ، ليرميها في مكان بعيد خشية أن تصيب بسمها الأطفال ، وتحدق الزوجة من جديد في طبق الورق الذي يحمل عليه العقرب فلا ترى شيئا .

الشيخ صاحب الكرامات ، لا يليق به أن يقطع الخضار ويعصر العنب كالنساء ،كان له فيما مضى عمل يدر عليه دخلا جيدا ، لكن وجع المفاصل داهمه سريعا فاقعده عن كسب الرزق ، في الحقيقة لم يكن عملا ذلك الذي كان يشغله ، ولا وجع المفاصل ما أقعده ، بل وساطات مستندة إلى دعم قريب له من المتنفذين ، سقط ذلك القريب وحرم الشيخ نعسان من مكانته ، لم تنعم زوجته بنفقته إلا في سنواتها الثلاث الأولى ، ترك عمله ، أغلق دكانه ، واكتفى بالتصدق بثمرة أفكاره النيرة على البلاد والعباد ، ما من مشكلة تقوم في الحارة إلا كان هو مشعلها ، لكنه ما يلبث أن يجود على أصحابها بالكثير من الحلول ، فيرضى من نفسه ويرضى منه أصحاب المشكلة ، لماذا اختارها الحظ السيئ لينصب خيمته على أيامها؟ لماذا يؤمن الجيران بأفكار الشيخ نعسان وكراماته ويفندها حموه وأبناء حميه ؟ بل يعيبون عليه بطالته ، ويقولون ساخرين بأنه يعمل طيلة نهاره مسندا للجدار.

أجالت طرفا دامعا فيما حولها ثم نظرت إلى السماء ، جميل أن أولادها لا يذهبون إلى المدارس، هذا يخفف عنها بعض أعبائها المالية ، فزوجها لا يؤمن بجدوى العلم ، كما لا يرضى بتنظيم النسل أو تحديده ،يقول لها : أولادنا هم مستقبلنا الزاهر ، و ينتظر معها أن يكبر الأولاد ليزج بهم في أسواق العمل، يدربهم على ذلك منذ نعومة أظفارهم ، يرسلهم لينقلوا المؤونة التي تصنعها أمهم إلى هذا البيت وذاك ، يرسلهم إلى بيوت ذهب رجالها للعمل وتركوا نساء لا يليق بهن النزول إلى السوق لشراء حاجات البيت المستعجلة ، يشتريها الأولاد مقابل دريهمات تدفع لهم أجرا من أولئك النساء ، ويقبضها أبوهم دون أن يزيح ظهره عن الجدار .

هي نفسها اعتنقت أفكاره ولبستها كما تلبس جلدها ، ترى أخاها ذا اللوحة المضيئة، يترك مكتبه مغلقا على اللوحة التي انطفأت أضواؤها ، ويمضي للعمل في حقول أبيه ، وزوجته الحمقاء تبدو سعيدة به ، سعيدة بعمله ، يعود إليها كل يوم بثياب ضاع لونها بين الغبار والوحل ، ترى بأي شيء يقنعها لتؤمن بكل ما يفعل؟ أهو على حق أم على باطل؟ لقد بذلت كل ما تقدر على بذله من جهود لإقناع زوجة أخيها بالتخلي عنه ، مؤكدة عليها بأن عمله هذا لا يليق بزوج سيدة مثلها ، لكنها فشلت، بينما ازدادت تلك الرعناء تمسكا بزوجها ،

بل أعلنت على الملأ أنها تعيش معه لأنها تحبه ، اضطربت في رأسها الأفكار فأطالت وقفتها واستسلمت للبكاء ،وتساءلت في نفسها : أتراها هي تحب زوجها وتشاركه العيش لأنها تحبه؟ في ذلك شك عظيم ، لمن تشكو ؟ مم تشكو؟ما حولها أحد يرضى بإملاءات الشيخ نعسان ، هي وحدها الحاملة لرايته ، الماشية أبدا تحت قيادته.

تسر إلى أمها بآلامها ، تهمس الأم : ليس في يدي ما أقدمه لك ، لكن الحل في أيديكم، هذه الدار الكبيرة بحجراتها المتعددة ما نفعها؟ لم لا تؤجرون جزءا منها فتكفيكم بعض النفقات ؟ والدكاكين المغلقة ؟ والغرفتان المفتوحتان على الشارع العام ، لم لا تسعون في تحويلهما إلى محلات تجارية تكفيكم كل هموم العيش؟

صحيح كلام أمها ، تنقله إلى زوجها فيزمجر غاضبا ، أمك امرأة حاقدة حمقاء ، تدعي الحكمة وتضمر الشماتة بي وبك إذ فجعني الدهر بصحتي ، أين كانت حكمتها حين كنت أعمل وأبعثر خيراتي يمينا وشمالا كالمطر ، أصاب مطري الجميع بما فيهم أمك، أم أنها نسيت الولائم التي كانت عنصرا لا يغيب عنها؟ تطأطئ الزوجة المقهورة رأسها وترد بصوت لا يكاد يسمع : كانت أمي تحضر الولائم لمساعدتي في إعدادها ، لا لتأكل منها ، يستشيط غضبا ويصرخ : الآن جاءت أمك لتمنحنا النصيحة ، تقول لي افتح دكانك وبع فيها أي شيء ، أو أجرها لمن يستطيع استثمارها ، لم لا تعطي نصائحها الثمينة لابنها الذي أقفل مكتبه وراح يعفر ثيابه بتراب الأرض ، ما له وللزراعة؟ أتراه يغطي فشله المهني بالانشغال في الأرض ؟ أم يفعل هذا ليثبت لأبيه بأن هذه الأرض منتجة فيثير فيه الطمع ويمنعه من بيعها أو تقسيمها وإعطائنا حقوقنا ؟ أما كان قبل عودة حمزة مترددا في بيعها ولا يحتاج الكثير للاقتناع ؟ لم عاد حمزة؟ أما كان مكوثه وعمله هناك حيث تعلم ونال شهادته خيرا له ولنا؟

صحيح كلام أمها ، لم لا يشتغل هذا الرجل ليعيل أطفاله؟ لم يلقي عليها بكل أعباء البيت ، ثم لا يرحمها من تقريعه ولومه ؟ لكنها تعود إلى آرائه التي لبستها ، زوجي رجل كريم ، يحرص دائما على فعل الخير ، يراه أبي وإخوتي قد وقف دكانه المهجور على بسرس، المتشرد المريض ، يتخذها مأوى ،بدل النوم على الأرصفة ، وضع له فيها فراشا ، وترك له حرية فتح بابها وإغلاقه متى أراد ، يحسده أهلي على الأجر الذي سيكتبه له الله ثوابا على إيواء بسرس ، وهم يضنون على أنفسهم بالنفقة، نعم ، يأخذهم الحسد فيتقولون على زوجي الأقاويل ، بلى كلهم حاقدون.

اقتعدت الأرض على قطعة من بساط قديم ، راحت تفرط عناقيد العنب على مهل ، وتواصل التفكير فيما قال وما قالت ، ما كانت تعلم سر حرصه على الالتصاق بالدكان ، ولا كانت تعلم أنه من هنالك يجبي كل الصدقات التي يقدمها المحسنون إلى بسرس ، وما كانت تعلم أن هذا المتشرد الفاقد للذاكرة له أسرة تبحث عنه منذ سنين ، واصلت عملها وفي نفسها احترام كبير للشيخ نعسان ، وغبطة إذ جعلها الدهر زوجة لهذا الرجل الحكيم.

كان الشيخ نعسان ما يزال يسند بظهره الجدار ، حين ارتفع صوت المؤذن من المسجد القريب ، ينعى بسرس ، الذي وجد ميتا بين كراكيب في غرفة ملحقة بالمسجد ، تضم توابيتاً

و أدوات لغسل الموتى ، أرهف السمع ، أعاد المؤذن اسم الميت ثلاث مرات ، قام الشيخ نعسان من مجلسه ليلحق بمصيبته ، في حين ، كانت أخته في مبنى السراي ، تسعى بين غرف الدائرة العقارية ، لتنقل أملاكها بيعا مؤجلا إلى ما بعد موتها لإحدى الجمعيات الخيرية المتخصصة برعاية الأيتام .

❑❑

باب الفرج

عبد الغني حمادة

يغادر المكتبة الوطنية، يقف وجهاً لوجه أمام الساعة القديمة، المنتصبة بشموخ في ساحة باب الفرج، فتتسلق نظراته حجارتها الكالحة الممرغة بالسواد، تتوقف عيناه على الرماح النحاسية المغروسة في أضلاعها المربّعة، يتملى عقارب الساعة الصدئة التي توقفت على (الحادية عشرة إلا ربعاً) في يوم ما، يتمنى (عبد الهادي) من قلبه المشغوف بتلك المدينة الساحرة، ويتحسّر:

ـ (ليت الحياة تبث فيك من جديد، أيتها العقارب العليلة..؟!).

تحتويه الساحة المزدحمة بكل شيء، الزاخرة بنبض الحياة، تمور فيها جموع الباحثين عن اللقمة الغالية، فأوردة المدينة تصب في تلك الساحة، وعنها تتفرع شرايين سبل العيش... تغص الساحة بمئات السيارات والدراجات والعربات وأناس يحاولون العبور إلى الرصيف الآخر، الممتلئ بماسحي الأحذية المهددين دائماً بمصادرة عدة العمل.

صراخ بائعي البسطات وأوراق اليانصيب، ومروجي التبغ المهرب، وثمة عجوز يلتقط رزقه بوساطة حيوان من فصيلة القوارض، قد يكون جرذاً أو أرنباً يسحب ورقة بفمه مقابل ليرة يدفعها الزبون للعجوز الذي لا يمل من النداء.

ـ جرب حظك.. بليرة جرب حظك...

أطفال ونساء ورجال مسرعون تحت هجير الظهيرة... يتقون اللهب المنصب بشمسيات المحال المتكاثفة لكسر حدة شمس تموز، التي تفقأ دمامل الرأس، وتصهر المفاصل.

فتية يافعون يتابعون بشهوة واحتراق صوراً ورسومات معروضة على واجهة السينما، تلبي الرغبات المكبوتة، وتطفئ جمرات النفوس التي تختزن كثيراً من الحرمان وقمع الغرائز.

تسحبه الذاكرة بعيداً، إلى المطاعم الشعبية غير المكلفة، وبائعي الساعات المهرة في

جذب الزبون، يستحضر كوات الصرافة الزجاجية المصفوفة على الرصيف وهي تعرض شتى أنواع العملات العالمية.

يتذكر لاعبي (الكشتبان) والثلاث ورقات، الذين يصطادون البسطاء القادمين من أعماق البوادي، ثم يفرون عند أول صافرة منبعثة من ناصية الشارع المؤدي إلى (بحسيتا) حيث يرتفع فيها الباحثون عن اللذة الرخيصة العابرة.

يفرك (عبد الهادي) عينيه، فلا يرى أثراً لكل ذلك، فما يراه ليس سوى أعمدة إسمنتية زرقاء وأسياخ الحديد، وورشة بناء ضخمة تنشئ فندقاً (بكذا نجمة).

ولا يزال الصوت الأجش المنبعث من (الكراج) يرن في أذنيه:

بيروت واحد... طرابلس... (عالدير.. عالدير... رقة.... رقة ماشي).

(يتأوه.. زمان.. والله زمان يا باب الفرج، حيث كنت حلب، وكأن حلب هي باب الفرج).

يتحسس رأسه ويتابع الناس المشغولين بالهم اليومي، بائع الدمى يزوق بضاعته للأطفال، وبائع البوظة منشغل بزبائنه دونما ترويج، فالشمس المتيقظة كفيلة برزقه وبرزق السواس بقربته الجلدية، يضبط إيقاع طاساته النحاسية على ألحان تغازل الآذان..

يعب (عبد الهادي) كاساً باردة من السوس المنكه (بماء الزهر) ويحث خطواته نحو الغرب، يقف أمام بائعي الزعتر والصابون والتوابل والبن.

عبثاً يحاول التقاط ما تبثه محال الأشرطة والمسجلات، عرس حلبي أصيل يصدح به صباح فخري، ونغمة تركية حزينة، دبكة كردية راقصة على إيقاع حماسي لاهب..

يرتسم أمامه مقهى (الملخانة) ببحرته المرتفعة، وعرائشه المتدلية على الرواد بحنان، فيشمون عبقها، ويستظلون فيئها.

يأسف (عبد الهادي):

(حيف عليك أيها المقهى.. لم يبق منك شيء، صرت (كراجاً) تباع فيك بعض المهربات الصغيرة، لقد تغيرت يا حلب، مقاهيك كانت نزهة غير مكلفة، (حساقة) أن تصبح تلك المقاهي نوادي للمترفين، المحظوظين حتى التخمة بمتع الدنيا)...

يستند إلى سور المتحف الوطني الزاخر بالآثار والتماثيل المقدودة من البازلت الأسود، ويكحل عينيه بأشجار الأكاسيا وزهر العنقود، والنخلات النضرة والسروات المتسامقات نحو الشمس، وكأنها تريد معانقها، ينخلع قلبه لشجيرات التين المهترئات، إلا من بعض أغصان تجاهد في البقاء، يحزن فيه للزيزفونات التي كَبَتْ أوراقها واغبرت، ولدوالي العنب التي تطاولت عيدانها بفوضى تنذر بانقصاف عمرها بعد حين.

تهرب عيناه إلى الشرفات الخشبية لفندق شعبي رخيص، ما زال محافظاً على شبابيكه العتيقة، تتسمر عيناه الواهنتان على شرفة عتيقة تتنفس بالحكايات المغرية، وقد انتصب عليها جسد أفعواني لم يحتمل حر المدينة التموزي الدبق، صبية تتحدى العيون الجائعة ببشرتها الوردية وبصدر نافر لوحت طراوته لفحات الشمس المجنونة التي لم ترحم الضيفة القادمة من بلاد الشمال الثلجية. نظر (عبد الهادي) إلى ساعته، فأدرك أن الوقت سرقه، فاستقل سيارة أجرة، وترك قلبه في (باب الفرج).

طيف ينهض من كبوته

عوض سعود عوض

لم تستطع الصبر، ذهبت تبحث عن حبيبها. آخر مرة زارته كان مستأجراً في حيّ قديم، وصلت الحي، وقفت أمام الباب، قلبها يدق، أتقرعه؟ هل تستطيع تحمل مفاجأة رؤيته؟ شجعت نفسها، أمسكت بالمدقة وقرعت الباب. رجل آخر يطلّ ويخبرها بعنوانه الجديد. ستبحث عنه حتى تلقاه، هي على استعداد أن تمضي ستحاول إعادة زمنها، استعادة نصفها الآخر، وكلّ جميل في هذا الكون. خيالها يمنحها صورة واحدة، هي لوحة الحبيب الذي تبحث عنه، ستجده وتقبض عليه، كما تقبض أي دورية أمنية على رجل مطلوب.

لم تتوقع أن الماضي سيأتيها مع كلّ كلمة يقولها الخطيب، مع كلّ مشوار، مع كل حركة. ما بها وكأنها غير متوازنة، غير قادرة على التماسك، ضعيفة لدرجة الرثاء،اعتقدت أن الماضي بصخبه وضجيجه رحل وصار من منسياتها. قد تتذكر حبيبها مرة في الأسبوع، ثم مرة في الشهر، ثم... هذا أمر محتمل، أما أن يعيش معها، أن يصاحبها ويصير جزءاً منها، يصير حياتها ويومها، يقظتها، قراءتها، جلستها أمام التلفاز، حديثها مع جاراتها، مع زميلاتها، هو معها في محفظتها، في جيوبها، إنه لم يمت، بل إنه يخلق من جديد، ينتفض من الرماد نسراً يحلق في أجوائها. يعود إلى مكانه. يتحد بها. كيف تنساه وهو يأتيها مع الماء، مع الهواء؟!.

جاء من يخطبها، ماذا تفعل؟ أهلها ورفيقاتها رأوا فيه الزوج المناسب، فرصة العمر التي إذا ضاعت يضيع العمر. دعوها للنسيان، سمعت تعليقات كثيرة، عن الحبّ الحقيقي الذي يأتي بعد الزواج، عن الحياة المشتركة والعشرة الطويلة؛ التي تفرض حباً من نوع جديد، حباً قائماً على الاحترام. اكتشفت أن الجميع يحاولون أن يخلصوها من ماضيها. عليها أن تستحم وتزيل الذكريات، لتحيا حياة مستقرة. كلّ ما سمعته هو اتهام للحبّ وافتراء عليه. لا يعرفون أنه الحياة، لا يأتي صدقة أو هبة.

كم مرة تحدثا عن حبهما، هي التي تخلت ظناً منها أنها قادرة على النسيان، وأنه هو أيضاً قادر على ذلك. صديقاتها نصحنها أن تفضل الاقتران وترضى بالنصيب. صدقت أن

المستقبل انفتح لها، وأنها على أعتاب مرحلة جديدة مع خطيبها الذي سيدللها، وينسيها آلامها. ستصعد عرش الإمارة، وستكون سابحة بين النجوم، أما على الأرض فهي شامخة كالنخيل، مشرقة كالشمس، الحسن يفيض على محياها، مانحة كلَّ من حولها ينابيع الحبِّ.

خطيبها له مركزه الاجتماعي والاقتصادي، يستطيع أن يمنحها حياة مستقرة، يسكنها في قصر، ويهديها من الذهب ما تعجز عن حمله، على عكس حبيبها الموظف البسيط الذي لو جمع رواتبه لعشرين سنة، فلن يستطيع أن يشتري لها بيتاً.

في الأيام الأولى لخطوبتها، استطاعت أن تبعد حبيبها عن مخيلتها، عندما قررت إلغاء ماضيها، إلغاء حياتها السابقة، والبدء بحياة جديدة زاخرة بالرفاه. إلا أن كلَّ ذلك لم ينسها الماضي. كلمات خطيبها ونظراته وتعليقاته تذكرها بحبيبها الذي رسمها لوحة خالدة في بؤبؤ عينيه. كلُّ ما يفعله الخطيب، كان يفعله الحبيب، أين تهرب من الذكريات؟ لو كان الحبُّ شيئاً مادياً لقذفته بحجر وتخلصت منه. لكنه غير ذلك يدخل القلب ويمشي مع الدم، يتحد بالذات. الذكريات تغزوها، الأمكنة تعلن عن ماضيها، هي ذاتها التي أخذها الحبيب إليها. يجلسان تنظر إلى الفضاء بعيداً عن وجه خطيبها الذي يحدق بوجهها، وكلّ همه أن تتناول لقمة من يده، أن يجعلها سعيدة. تقول له جملة تؤكد فيها أنها قادرة على التقاط الطعام. يصر فتتحول إلى عصبية بلا سبب.

تبتسم للحبيب الذي يناولها الطعام، حتى إنها تكاد أن تلتهم أصابعه. تضحك وكأن العالم كله يغني لهما. في الحديقة خلصت كفها الباردة من كف خطيبها التي لا حياة فيها. تذكرت كيف تصير فرناً عندما تقترب أصابع حبيبها منها. كلُّ تصرف يقدم عليه خطيبها، يجعلها تستعيد كلمات حبيبها وضحكه ومزاحه وأسئلته الملحاحة، عندما كان يسألها كم تحبه؟! تحاول أن تناور، ألا تقول الحقيقة. كلماتها العفوية تفضحها، يكتشف ذلك، فتبتسم لذكائه.

تسهر والفجر اقترب من الانبلاج،مع أول شعاع يلمع النور على وجهها المشرب بالأرجوان والمعطر بالياسمين. تشعر بقوة جسدها وموسيقاه، بالملائكة والنجوم التي تظهر على وجهها الطافح بالبشر، بالفرح الذي يخرج من بين الضلوع، باللؤلؤ الذي يبرق مع كل كلمة. تحسُّ بالخدر اللذيذ الذي يصاحبها وهي تتخيله إلى جانبها. تحضر نفسها لمشوار، تهتم بأناقتها، تزجج حواجبها، وتكحل عينيها، تلون شفتيها، وترتدي أفضل ما عندها من ملابس. رأت فيه الوطن لم تكن امرأة عابرة في حياته، بل متوضعة في قلبه وعقله. كانت تحلم به فيقول لها: الجميل في الحلم أن يكون مشتركاً، نسرقه من الأيام، نعيشه العمر كلّه، نغني له، أما عندما يهرب فلا شيء سوى التناويح وضياع الأمل.

في غرفتها لوحة لفرس أصيبت إحدى قوائمها في آخر سباق. صار من الصعب أن تتعافى، وتعود إلى الميدان ثانية. فاتها كل شيء يوم لم تربح، لا مكان لها سوى الاسطبل. إنها لم تعد فرس رهان.

الحدائق، الشوارع، الأزقة، أبواب دمشق، المتحف الوطني، أماكن خالدة في ذاكرتها، يحاول خطيبها أن يعرفها عليها، أن يأخذها إلى الأماكن التي سبق وعرفتها بصحبة الحبيب، لم يعرف أنه يصب البنزين على الذكريات المشتعلة داخلها. تصطدم بالمكان، بأنفاس حبيبها، بالطاولة التي جلسا إليها. تعيد حديثه. تعيد ما اتفقا عليه. في حديقة السبكي رسما المستقبل، تحدثا عن الخطوبة والزواج، وكم ولداً سينجبان. كانت الحديقة رائعة ضمت أحلامهما، وضحكاتهما، حتى البط الذي يسبح في البركة شاركهما أفراحهما. وضع يده فوق كفها،

ارتسمت أصابعه، أما على خديها فرسم شفتيه، رسم الحبَّ مع كلِّ حركة مما جعل جسدها رشيقاً. أنى ذهبت تجده أمامها، في البيت، وعلى السرير. كلُّ الأمكنة صادرها. حتى بردى صار رفيقهما، حلقت مع الأقمار، ضحكت وانتشت، وسافرت إلى المريخ والمجرات الأخرى. ما بالها اليوم تستنشق زفير الهواء، جلست مع خطيبها على المقعد ذاته الذي جلست عليه ذات يوم. همس لها بكلمات شوق، فإذا بردى ينعي ذاته، تتحول مياهه إلى مياه آسنة، تفوح منها رائحة المجارير التي تسد حاسة السمع.

أين بردى الذي جعلها تحلق بلا أجنحة؟ أين السعادة الموعودة؟ أين الشموخ والروابي المكتنزة في الصدر؟ خطيبها يتحدث معها بالهاتف مدة لا تزيد على خمس دقائق، تحس بالسأم، مع أن الحبيب كان يحدثها ساعة، ساعتين، وفي بعض المرات ثلاث ساعات، وعندما تنتهي المكالمة لسبب خارج عن إرادتهما، يحسّان أنهما لم يتحدثا سوى دقائق أو ثوان. وأن ملايين الكلمات التي يودون قولها لم تقل، وأن كثيراً من الأمور التي عليهما أن يتكلما بها لم يتكلما، ولولا أعمالهما لظلا طوال اليوم يتحدثان، من غير أن يتسرب الملل إليهما.

المفردات التي يستخدمها خطيبها هي مفردات وكلمات حبيبها ذاتها، إلا أن وقعها ليس ذاته. يدق قلبها، ويبدأ بضخ العطر، إذ كما تبدع المعامل في تحويل الورد والأزاهير إلى زجاجات عطر، فإن جسدها له القدرة ذاتها في تحويل ياسمينها إلى نقاط عطر، قطرات ندى تتسرب من جبينها، ومن أنحاء جسدها، تفوح الطيوب، تشتعل اشتياقاً، يميس خصرها، تحاول أن تنام، إلا أن الوسن يجافيها، تظل ساهرة مع ذكرياتها.

تتذكر كلمات الحبيب الذي قال إن الحبِّ هو أحد الغايات الجميلة في الكون، إلا أنه فوضوي ومتمرد كشعرك الذي يطير بعيداً، لكن على الرغم من تمرده، تعود الخصلات وتتنزل برغبة لتقبل جيدك. تذكرت كيف يراقب هذا التمرد، الذي يذكرها بالمشاوير وبالنسمات اللطيفة وبأوصافه الرائعة.

مازالت تفكر فيما يجب عليها فعله. أحسّت بالحرِّ يخنقها، إنَّها بحاجة إلى هواء نقي منعش. خلعت ثيابها، واستبدلتها بثياب جديدة وخرجت.

١١/٣/١١

□□

رجلان.. وكلب

عبد الباقي يوسف

توقفت الحافلة الصغيرة في أقصى اليمين من الطريق العام، وبعد قليل نزل منها رجل يتلمس خطواته للمضي في الطريق الفرعي للقرية التي يقصدها لعيادة أحد أقربائه المرضى.

يلقي نظرة فاحصة على بيوت القرية المتناثرة، فتبدو أمام ناظريه بعيدة بعض الشيء، خاصة وأنه في ساعة العصر، وحرارة شهر تموز، بيد أنه لا بد أن يمضي، ويؤدي هذا الواجب، وقد اعتاد على زيارات كهذه، واعتاد على تحمل مشقة المواصلات العامة.

يمد خطواته ويمضي غير آبه بالمسافة التي تستغرق نحو نصف ساعة من المسير.

في مدخل القرية يقبع كلب على ذيله بفيء حائط طيني قديم، وما أن لمح الرجل يتجاوزه داخلاً حدود القرية حتى وثب بشدة وهو يطلق نباحاً متصاعداً، يركض خلف الرجل حتى يكاد يلامس بفمه قدمه، بيد أن الرجل لم يلتفت إليه، ولم يبد أي رد فعل عليه.

عندئذ خفت نباح الكلب، وجمدت به قوائمه، وهو يعود بخطوات بطيئة إلى موقعه.

بعد قليل مر رجل آخر من الطريق ذاته ، فوثب الكلب إليه بقوة، وهو يطلق نباحاً قوياً، أصاب الرجل ذعر وهو يرى تهجم الكلب عليه، فبدأ يركض علّه يبتعد عنه، لكن الكلب يسرع أكثر منه ويكاد يعضه، يقف الرجل محاولاً صده بقدمه، بيد أنه يزداد نباحاً شرساً والشر يطفر من عينيه، يمد كفه إلى حجر ويقذفه به، وهو يواصل نباحه الشديد، ويدنو إليه أكثر.

ويبدو أن الرجل لم يبق أمامه غير أن يلجأ إلى الركض في محاولة أخيرة للنجاة بنفسه من براثن هذا الكلب المشاكس، وعند ذاك ركض الكلب أيضاً خلفه، يركض بشدة، والكلب يطلق نباحه المتصاعد خلفه كأنه على وشك أن يلتهمه.

في تلك اللحظة لا يدري كيف وقعت عيناه على الرجل الأول الذي يسير آمناً على الطريق، غير آبه بما يقع خلفه على بعد خطوات، فأصدر الرجل المذعور صراخاً علّه يلتفت

إليه، ويعينه على مقاومة الكلب، لكنه أدرك بأنه رجل أطرش، فتجاوزه والكلب راكض خلفه كالظل، عند ذاك رأى الرجل الأطرش منظر الكلب الشرس وهو يطارد الرجل المذعور وكأنه يلاحق طريدة، فأصابه ذعر شديد، واستدار عائداً نحو الخلف تجنباً من عودة الكلب إليه، في تلك اللحظة يبدو أنه لفت نظر الكلب الذي ترك طريدته واتجه إليه، ركض الرجل الأطرش بكل ما يملك من قوة دون أن يسمع للكلب صوتاً، ولكنه بين فينة وأخرى يستدير لينظر إلى علامات الشر في عينيه وهو يركض خلفه ويحاول أو يمسك به إلى أن وصل الطريق العام، عندئذ تركه الكلب عائداً إلى قريته.

لبث الرجل الأطرش نحو نصف ساعة واقفاً على قدميه تحت الشمس وهو يفكر بطريقة تدخله القرية مرة أخرى وهو يكيل عبارات قاسية للرجل الذي سلط عليه الكلب وتسبب بطرده من القرية بهذه الطريقة المهانة، بعد أن دخلها وكان على بعد خطوات من بيت قريبه.

عند ذاك قفز إليه سؤال مباغت: إذن، أين كان الكلب عندما دخلت القرية؟!

غدت شفته السفلى فريسة لرتلي أسنانه، وارتفعت كفه لتهبط بقوة على فخذه وهو يستدير بعجالة يدب خطوات واثقة نحو القرية.

لمحه الكلب مرة أخرى داخلاً القرية، فوثب بعنف إليه وهو يطلق نباحاً متصاعداً، ويقترب حتى كاد يلاصق ساقه من الخلف.

لبث الرجل ماضياً بهدوء دون أن يسمع شيئاً، ودون أن يلتفت إلى الخلف.

بعد خطوات عدة توقف الكلب عن الركض، وعن النباح، وعاد إلى موضعه قابعاً على ذيله تاركاً الرجل يشق طريقه إلى حيث يشاء.

□□

ضجيج الذاكرة

أدريانا إبراهيم

رغم اللهب الذي كان يقدح من الشوارع، ويتساقط زخات من السماء، ورغم أن الجميع كان يهرب من لسعاته الحارقة، ليدرأ بمظلة، أو بجريدة، أو حقيبة يد، أو يمشي تحت شرفات المنازل، أو يوقف سيارة لتبتلعه داخلها، رغم ذلك كله، كان يمشي في شوارع المدينة بأسارير منفرجة، كما لو كانت كتل اللهب التي تخترق صدره نسائم بحر وقت الغروب. ورغم أن وقته لم يكن يتسع، فقد آثر التنقل مشياً على أقدامه المشتاقة لمعانقة الأرصفة والشوارع باردة كانت أو ملتهبة، أقدامه التي كادت تلتصق ببلاط صيدليته في بلدته البعيدة. ألقى نظرة إلى الأسفل وابتسم؛ أتراه شعر بعرقلة في قدميه فتوقع أن يجد بلاطتين ملتصقتين بفردتي حذائه، أم أنه شعر بخفتهما، هما اللتان تحملانه بتثاقل عندما يقوم ويعطي الأدوية للمرضى، أم تراه سمعهما وهما تلقيان التحية على أقدام المارة.

تذكر مكتبه والحاجز الخشبي الذي يفصله عن العالم، أو ربما يفصل العالم عنه، ليتقوقع في عالم من علب الدواء والأوراق البيضاء الممهورة دوماً بذاك الشعار. تذكر سيارته الخاصة التي لا تزيده إلا تقوقعاً وكسلاً، ولعن الحضارة.

كان يستمتع بكل شيء حوله، بمزامير السيارات، بدخانها الأسود، بالضجيج، وبتدافع الناس. قد مل صمت عالمه العلبي الذي يخترق أذنيه ممزقاً غشاء الطبل. انتبه إلى حقيقة أن العالم أوسع بكثير من حدود جدران صيدليته، لكنه يعترف بشعوره أنه يمشي وصيدليته تحيط به كما لو كانت سفينة يمخر بها عباب العالم من حوله. أزعجه ذاك الإحساس وشعر كما لو أن كل الأدوية المصفوفة على رفوف الصيدلية ترزح فوق صدره. زفر زفرة عميقة أزاحت كل الأعباء عن كاهله فتطايرت علب الدواء في الهواء، وعاد من جديد يجول بناظريه في ذاك المحيط الكبير، يتأمل واجهات المحلات ويبحث عن محل للألبسة الرجالية.

حاول أن يتذكر آخر مرة تسوق فيها، لكنه لم يفلح. سنين عديدة وهو يعتمد على زوجته وذوقها الرفيع في تأمين كل مستلزماته الرجالية. في البداية كان يندهش من قدرتها على الاختيار المناسب لذوقه ومقاسه، لكنه ما لبث أن اعتاد على ذلك، وأصبح يثق باختيارها تمام الثقة.

مشى طويلاً دون أن يجد محلاً يختص بأي من مستلزمات الرجال، فانتبه لأول مرة إلى سيطرة المحلات النسائية على الأسواق.

فكر ساخراً وهو يقول في داخله: المرأة نصف المجتمع؟! يبدو أنها أكثر من ذلك بكثير.

ونسي اللهيب وحبات العرق التي تنضح وتتساقط من وجهه، وتتزحلق إلى الأسفل تحت قميصه، وأخذ يفكر بالنسبة الفعلية التي تشكلها المرأة في المجتمع. تذكر قول صديقه بأن التجارة الثانية في العالم بعد تجارة الأسلحة هي تجارة مواد التجميل ومستلزمات المرأة.ورغم جهله بما يجري في العالم من صفقات أسلحة، شرعية كانت أم غير شرعية، إلا أن شكاً راوده حول تلك الحقيقة، حيث تراءت أمامه كل مدن العالم وهي تتفنن في الترويج لمعروضاتها النسائية، وحوله كان كل شيء في ذاك الشارع يصرخ منادياً للمرأة. وكانت محلات الإكسسوار تقتحم السوق بشراسة، وتزخر بالصبايا من كل الأعمار. مرت بجانبه صبية تخشخش بأساورها، فتذكر بنات جيرانه المثقلات بالأطواق والأقراط والأساور والخواتم. كانت تدهشه قدرة شحمة الأذن على حمل تلك الأثقال، وكثيراً ما كان يسمع أنين أعناقهن وأذرعهن وأصابعهن من ثقل ما علق عليها. في البداية كان يحس بشفقة عارمة تجاههن، فهو يعرف سوء وضعهن المادي، وهن في عمر الورود بلا عمل، فيخفض لهن كثيراً من سعر الدواء، لكنه لم يكن يفهم كيف يتمكن من شراء كل الأشياء، فالموضة أول ما تصلهن، والتبديل هائل للملابس. أمام تلك الرفاهية تراجع عن مساعدته غير المباشرة، لكن شعور الشفقة بقي يعتمل في داخله تجاههن. كان يشعر بهنّ فاقدات الثقة بأنفسهن، عندما يضحكن بشفاه مبالغ بتخطيطها وصبغها، لتكشف الابتسامة عن تيجان فضية أو أسنان منخورة أو حتى غائبة، فتعريهن من كل ادعاءات الثراء التي يحاولن الإيحاء بها بلباسهن. كان ذاك التناقض يجعله يغرق في التفكير في طبيعة الإنسان، وأهمية المظاهر في حياته. تذكر أخوه طبيب الأسنان وتعليقه الساخر على الموبايلات: ترى الناس يحملون أحدث الأنواع وأغلاها، أما أسنانهم...!

راح يصنف المحلات التي تمر في طريقه، ألبسة نسائية، أحذية نسائية، حقائب نسائية، إكسسوارات، أدوات تجميل نسائية.

عند مروره بجانب محل للأدوات المنزلية همهم قائلاً: تحت أي تصنيف سأضعه، رجالي أم نسائي أم مشترك؟

فكر برهة، وفي اللحظة التي كاد يعتبره مشتركاً، تراءت له زوجته في وقفتها الأبدية أمام المجلى بمريلتها الزهرية، تحضر الطعام، تغسل الصحون، تصفها في المشك الأبيض، تسكب الطعام فيها، ترفعها عن الطاولة... وانتبه إلى أنه منذ زمن طويل لم يمسك بصحن. منذ أن أنهى دراسته الجامعية حيث كان يتدبر كل أموره، يكتفي بمسك الملعقة وغرف الأكل من الصحن الموضوع فوق الطاولة، حتى أنه نادراً ما احتاج أن يرفع صحنه ليسكب من جديد، فزوجته باتت خبيرة أيضاً في تقدير كمية الطعام التي يتناولها، حتى الفواكه تصله من يديها مقشرة ومقطعة. فحسم أمره بلا تردد وقال: نسائي.

وبينما كان غارقاً في لعبة التصنيف، انتشله أحد المارين من لعبته، سلم عليه بحرارة وقال: ألم تذكرني يا دكتور؟

نظر إليه بأسف وحرج أمام لهفته الواضحة، وقال: لا والله، اعذرني.

- أنا من القرية (الفلانية)، ألم تفتح عندنا صيدلة فترة خدمة الريف؟!

أجابه بشيء من المجاملة: أهلا... أهلا

- لم تذكرني أليس كذلك؟

- ذكرني باسمك؟

- ليس المهم الاسم يا دكتور، أتذكر شاباً طلب منك أن تعطيه دواء لولده المريض، لم يكن يملك من ثمنه الباهظ شيئاً، مقابل أن ترهن عندك هويته ريثما يؤمّن ثمنه؟ لكنك لم تقبل، وأعطيته الدواء رغم أنك لم تكن تعرفه؟

وابتسمت كل ملامح وجه الرجل بامتنان عميق للحظة من العمر كان واضحاً أنه ما زال يذكر أوجاعها. لمعت الابتسامة في فضاء ذاكرته، وتذكر شاباً في مقتبل العمر يبتسم باستجداء، كانت تلك الابتسامة بطاقة المرور إلى قلبه. فقال:الآن تذكرتك، لكن الشيب قد غزا رأسك يا رجل!

ضحك وأجاب: وأنت يا دكتور لم تبق شعرة على رأسك!

وبحركة لا شعورية مسح على رأسه الأصلع وابتسم.

قال: أنا لم أنسك في حياتي، وكلما دخلت إلى صيدلية، فأول ما يطالعني وجهك. تبادلا الأمنيات وتابع كل في اتجاه، لكن أحاسيس جديدة راحت تنتابه، وشعر أنه أصبح وسط دوامة أدخلته في نفق ماض مظلم، أعادته إلى سنينه الأولى مع مهنة الصيدلية.

قد مر زمن طويل على تلك الأيام، فهل حقاً فتح صيدلية في تلك القرية؟! ألم يولد في صيدليته الحالية؟!

لم يتعلق بتلك القرية، ولم يكن سعيداً بوجوده فيها، ولا تعني له شيئاً تلك المحطة، هو الذي يقف عند الكثير من محطات حياته بذكرى طيبة وابتسامة حنين.

أما تلك القرية... ما زال يدير وجهه إلى الجهة المعاكسة عندما يقرأ اسمها على لوحات السيارات، ولا يذكر منها سوى البؤس.

مر في شريط مخيلته بعضٌ من وجوه سكانها الخالية من أي نبض، ولاحت له شجرة الحور بجانب ذاك السطح الذي كان شاهداً على زفرات روحه في تلك الليالي. على تلك الشجرة كان يعرش بؤسه، كان كل يوم يراها أطول من اليوم السابق، وكان واثقاً أنه إن بقي في تلك القرية فإنها ستصل السماء. تذكر كيف كان يسهر مع النجوم، دون أن يعقد معها صداقة. كان يشعر أن تلك النجوم تنتمي لتلك القرية، وأنها أحد أفرادها. حتى القمر لم يكن صديقه، كان ينظر إليه، فيشعر أنه متواطئ مع أهل القرية في مقاطعته، رغم نوره الذي يسكبه فوق وجهه.

وحدها السيجارة كانت صديقته الحميمة. كان وهجها في الليل، النجم الوحيد الذي يضيء ظلمات روحه، ويخفف من عتمة ليله الأسود، فكان يحاذر ألا تنطفئ، فيشعل سيجارة من أخرى. كان يشعر أنه أشبه ببائعة الكبريت، إذا انطفأت سيجارته، سيرتطم من جديد بأرض الواقع القاسية. كان يستمد النبض في عروقه من ذاك القبس الصغير الذي يصنعه بقدحة واحدة من عود الثقاب، ولا يبعد سوى سنتمترات قليلة عن منفذ الحياة إليه. قبل تلك الفترة لم يكن مدخناً، لكنه لا يذكر كيف عرفت السيجارة طريقها إلى أصابعه، وبعدها إلى

شفتيه.

عادت من جديد وجوه جانبية تعبر خياله، وجوه يعرفها جانبياً حفظ وقع أقدامها، وتساءل إن كان سيعرف تلك الوجوه فيما لو صادفها أمامه، وجهاً لوجه. لم يعرف الجواب، لكنه كان واثقاً أنه سيعرفها من وقع أقدامها.

كانوا يمرون أمام صيدليته دون حتى التفاتة سلام، متجاهلين وجوده.

كان واضحاً له أن أهل القرية متعاطفون مع ابن قريتهم الذي فتح صيدلية قبله ببضعة أعوام، كانت كافية لإنبات جذور خفية من الود والثقة والالتزام به. ورغم عدد سكان القرية الكبير الذي يستوعب إحصائياً أكثر من صيدلية، إلا أنه شعر أنه أخطأ التقدير، فالاعتبارات الإحصائية تختلف كثيراً عن الاعتبارات الاجتماعية. حتى شبابها لم يتمكن من كسب ودهم، ليدخلوا إلى الصيدلية لمجرد التسلية.

كم كان يردد تلك العبارة في داخله (ليس ضرورياً أن تشتروا الأدوية، فقط تفضلوا نتحادث، نثرثر، نمزق جدران الصمت)، لكنه لم يكن يسمع إلا الصدى، لتغرق حباله الصوتية في نوم طويل. وحتى لا ينسى لغة الكلام كان يفكر كثيراً بالغناء، لكنه لم يكن يجرؤ على ذلك، مخافة أن يصل صوته إلى أصحاب البيت، عبر كوة في أعلى جدار غرفة نومه - الزنزانة كما كان يسميها - المتمادية مع غرفة الصيدلية والمفصولة عنها بلوح خشبي، مفتوحة بتلك الكوة على بيتهم، على المطبخ تحديداً، فيستيقظ على أصوات الأولاد عند تناول الفطور، أو على أصوات ارتطام الصحون ببعضها. كان يسميها كوة الكوابيس، ينام وعيناه معلقتان عليها، وعندما يغفو كانت آلاف العيون تطل عليه عبرها، خارجة من محاجرها، لتتطفل على بؤسه، الذي كان يتغلغل في عضلات ظهره، يتمسك بها بشراسة، فيضيق صدره، ويصعب تنفسه، فيستيقظ على ذاك الألم الذي أخطأ في تشخيص سببه. كان يعتقد أن النوم على الأريكة هو سبب حالات التشنج التي تنتابه، فاشترى فرشة من الإسفنج المضغوط، وصار ينام عليها، لكن شيئاً لم يتغير، وبقي يستيقظ ليلاً على ذاك الألم الخانق، الذي لم يكن يغادره إلا بعد إجراء الكثير من الحركات والتمارين التي ترخي تلك العضلات المسكينة، التي اختارها عقله الباطن بوقاً يصرخ فيه ألماً واحتجاجاً، لكنه تأخر كثيراً في فهم النداء. عندما كان يقوم بتلك التمارين، ليتمكن من معاودة النوم من جديد، في سكون الليل الموحش حيث الجميع غارق في نوم عميق، كان يشعر أنه أكثر الناس بؤساً على وجه الأرض. كم مرة احتاج أن يقضي إحدى حاجتيه أو كليهما في تلك الليالي المظلمة، فيجد أن أصحاب البيت قد أقفلوا الباب الذي يوصله إلى الحمام الخاص به تحت الدرج الخارجي، ضمن دارهم الواسعة، فكان يضطر أن يؤجل الأمر حتى الصباح، متسائلاً عن المصير الذي ينتظر أمعاءه ومثانته عندما يتجاهل في كثير من المرات نداءها.

بوضوح أدهشه بعد مرور كل تلك السنين، أطل وجه صاحبة البيت، حاول أن يتخيل ماذا فعلت الشيخوخة بها وقال ساخراً: ماذا يمكن لمثلها أن تفعل بها الشيخوخة، لا شك أنها تكون قد تآكلت بخلاً وجشعاً.

تذكرها كيف دخلت الصيدلية في بداية عهده فيها تلوح بوصفة في يدها وتقول: أريد هذه الأدوية.

استبشر خيراً ولام نفسه على اللحظات التي كان يشعر فيها بأنهم أناس سيئون، لكنه لم يلبث أن انكفأ من جديد إلى موقفه ورأيه بهم. كان واضحاً له أن الوصفة قد صرفت من

إحدى الصيدليات، استغرب تصرفها، فليس هناك من داع لتكرار الدواء، ومع ذلك سايرها ليدرك مراميها، فأنزل الأدوية عن الرفوف، وضعها أمامها على المكتب، وأمسك بالقلم ليكتب عليها تعليمات الطبيب،لكنها أوقفته، قلبت العلب بين يديها وقالت: أهذه هي الأدوية؟ عندي منها ليس هناك من داع لأخذها. يومها لم يعرف غايتها، لكنه أدرك فيما بعد أنها كانت تختبر قدرته على صرف الدواء، غير أنه ما زال رغم مرور السنين لا يعرف لماذا كانت تمنع أولادها من الدخول إلى الصيدلية والجلوس معه للتسلية.

لقد أحكم الماضي الخناق عليه، وشعر بالماء الساخن يجري في حلقه، فبصق ذاكرته على الرصيف، لكنه لام نفسه وخجل من تصرفه غير اللائق، التفت حوله مستطلعاً إن كان أحد قد انتبه إلى فعلته المباغتة، فقد هاجمته الذاكرة بموقف ما زال عالقاً على جدرانها وما زال يستطعم مرارته، عندما لمّح صاحب البيت أكثر من مرة بألا يعطي إبريق الماء لأي من أولاده كي يضعوه له في ثلاجتهم، متحججاً أنها بالكاد تتسع لأشيائهم، فكان يضطر في عز الصيف أن يشرب الماء الساخن من خزان على السطح.

وفجأة سمع هديراً طغى على ضجيج الحياة في ذاك الشارع، ولم تلبث أن لاحت أمامه على الشاشة، إنها مروحته الصدئة الأجنحة، التي كان عليه أن يحتمل هديرها، هو المفطور على الهدوء. كم كان بائساً تلك الأيام، فلم يكن قادراً على شراء ثلاجة أو مروحة جديدة بموديل عصري وبصوت هادئ، حتى قرضه الشهري كثيراً ما كان يستدين لسداده إلى المصرف.

لقد توغل بعيداً في نفق الماضي، فتجاوز محل الألبسة الرجالية دون أن ينتبه لوجوده، حتى الكرسي الذي تعثر به لم يخرجه من ذاك النفق، فقد أدرك أنه أصبح أمام أحد المقاهي المترامية في ذاك الشارع، فجرّ إحدى الكراسي وجلس متهالكاً عليها. تقدم النادل صوبه يسأله عما يريد، شعر أنه يتكلم معه من عالم آخر، لم يصله منه إلا صدى صوته، فطلب من ذاك البعد علبة سجائر وفنجان قهوة.

من خلف سحب الدخان التي راح ينفثها، شاهد موقفاً آخر عبر إلى الشاشة، يوم راح يتأمل مجموعة الكتب التي استعارها من مكتبة عمه، لتعينه على قتل الوقت في صيدلية البؤس. اختار مجموعة قصصية. وكعادته دائماً، قلب إلى الفهرس مباشرة، ليختار قصة يستهويه عنوانها ليبدأ بها، فلم يكن قادراً على قراءة القصص بحسب تسلسلها. من بين كل العناوين اختار ذاك العنوان (علبة الكبريت)، وهناك وجد شيئاً فاجأه. كان بطل القصة شاباً يعيش حالة أقرب إلى حالته في غرفة أشبه بعلبة الكبريت. تساءل بمرارة إن كانت يد القدر هي التي امتدت إلى ذاك الكتاب وإلى تلك القصة تحديداً، لتصفع بكف ساخرة روحه المعذبة، أم كانت مصادفة أخرى من المصادفات الكثيرة في حياته، أم تراه كان يشعر فعلاً أنه يعيش في علبة كبريت حتى جذبه ذاك العنوان. في ذاك اليوم شعر أن كل هواجسه تدور في فلك الكبريت، بين بائعة الكبريت وعلبة الكبريت، فصار يخاف من العلبة بين يديه، أو عندما يراها أحياناً في جيوب قمصان المدخنين حين يشف قماشها، يشعر أن روحه محبوسة فيها، فبات يتحاشى رؤيتها، ومن يومها استبدل الكبريت بالقداحة ليشعل السيجارة أو موقد الغاز أو أي شيء، وما زالت زوجته لا تعرف سر إصراره على عدم إدخال الكبريت إلى البيت. كان فعلاً يعيش في علبة كبريت، فالصيدلية بلا نوافذ، فقط باب مزدوج يطل على بيوت جيرانه

الذين كان ينتظر منهم الرغبة بمد جسور التواصل، لكنهم بدل ذلك حفروا عميقاً خنادق غربة تاه واختنق فيها اكثر من مرة. وعندما كان يقف على الباب ليتنفس، استجابة لصراخ رئتيه أن يرأف بهما، كان يرتبك خجلاً وغربة، فيضطر للدخول، ويتوارى خلف الباب ليتنفس من شق التمفصل مع الحائط طواعية كان يعيش في تلك الزنزانة بالمنور الصغير، الذي يدخل الضوء منه بكثير من التردد. طواعية يحمل المفاتيح، يدخل إلى الزنزانة، يخرج منها. لم يكن يحتاج إلى سجان، كان سجيناً بلا سجان، لكنه فيما بعد اعتبر أن القدر كان هو السجان الذي أطلق سراحه.

كان ينفث ذكرياته مع دخان السيجارة، وعندما لذعته جمرتها اعتقد أنه ألم الذكريات الموجعة، لكنه لم يلبث أن أدرك أن السيجارة تحترق بين إصبعيه، وبحركة لا شعورية، وكأنه عاد مدخناً مدمناً من جديد، أسرع وأخرج سيجارة أخرى، أشعلها من الأولى وسحق عقبها في المنفضة ساحقاً معها جزءاً من ذاكرته وصورة تلك الزنزانة.

من خلف سحب دخان السيجارة الثانية أطل عليه وجه أربكه بسيل المشاعر الذي فجره، احتاج لحظات ليعرفه، عندما لاحت أمامه ورقة الخمسمئة ليرة بجناحيها العريضين. فعادت به الذاكرة إلى يومه الأول في الصيدلية.

كان يوماً ماطراً، بل عاصفاً، وكاد يتراجع عن الذهاب إليها، فأي مجنون سيخرج في ذاك الطقس من بيته، لكن تفاؤله بتاريخ ذاك اليوم جعله ينهض من فراشه ويهيئ نفسه. كان يتفاءل كثيراً بذاك الرقم ليصبح رقمه المفضل، فكثير من الأشياء الجميلة في حياته قد حدثت معه في أيام تحمل ذاك الرقم، رقم غرفته في المدينة الجامعية، حيث عاش في عالم أشبه بالحلم مع صديقيه، يوم تخرجه من الجامعة، يوم لقائه بحبيبته التي عاش معها أجمل قصة حب، وأحداث أخرى لم يعد يذكرها. كانت الأشياء الجميلة تأتيه في ذاك اليوم بدون أن يتدخل، فماذا لو تدخل هذه المرة و جعله تاريخ البداية؟! كان منهمكاً في إخراج الأدوية من الصناديق وترتيبها على الرفوف، عندما دخلت سيدة في الأربعين من عمرها، حاملة ورقة بيضاء، وبكف مثقل بالهموم وعيون تنبض خوفاً قدمتها إليه وسألته عن ثمن الدواء فيها، وعندما لفظ تلك الكلمة "خمسمئة ليرة"، شعر أن جبلاً قد سقط فوق كتفيها، وأن يداً خفية قد امتدت إلى قلبه واعتصرته. ضاعت نظراتها بين حروف تلك الكلمة، وارتبكت عيناه أمام متاهات الهم في عينيها. سحبت الورقة من بين يديه وغادرت دون كلمة، لكنها لم تلبث أن عادت، مدت يدها بالوصفة إليه واستندت بكفيها على سطح المكتب. أنزل بعض الأدوية عن الرفوف وأخرج بعضها الآخر من الصناديق التي لم ينسقها بعد. تلعثم القلم بين أصابعه عندما بدأ بكتابة التعليمات على العلب، وعندما سحب كيساً ليضع العلب فيه، استعصى عليه فتحه، فلم تتمكن أصابعه المضطربة من فصل رقاقتي النايلون عن بعضهما، استأذنته وأخذت الكيس، فركته بين كفيها وفتحته، وضعت الأدوية داخله، قدمت له الخمسمئة وغادرت. لكن طيفها بقي بحضور أقوى من وجودها. تركته في حالة من الوجوم والورقة بين يديه لا يشعر بها.

كم حلم بذاك اليوم، يوم يصبح له صيدلية ويقصده الناس، لكنه أبداً لم يتوقع أن يعيش تلك اللحظة بتلك الطريقة. كان واثقاً أنها من أكثر الناس فقراً وبؤساً، فكل شيء فيها ينطق بالفقر، ثيابها، عظام وجنتيها، نظرتها الغائبة، لونها المخطوف، خطوتها المتعبة، وصوتها المنكسر. قلب ورقة النقود بين يديه، شعر بالقرف من كل شيء، كان على وشك أن يمزقها ويذريها في وجه الريح الثائرة في الخارج. انتابته رغبة عارمة بأن يعيد الأدوية إلى

الصناديق، يرجعها إلى المستودعات، يغلق الصيدلية، يسلم المفاتيح إلى صاحب البيت، ويعود إلى البيت. لكنه كان يدرك أنه ليس قادراً على فعل ذلك، فكوّر الورقة في كفه ورمى بها في الدرج، ألقى برأسه بين كفيه مستنداً بمرفقيه على المكتب، وراح يحدق في اللاشيء.

أعاده صوت النادل إلى الواقع عندما سأله إن كان يريد مزيداً من القهوة فشكره، قدم الحساب وتابع سيره وهو يتفرج على شاشة العرض التي كانت ما تزال ممتدة في مخيلته. لكن ألوان الشاشة في تلك المرة صارت أجمل، عندما دلفت إليها صورة ذاك البيت الدافئ بطابقيه، القريب من صيدليته، وشعر بتلك النسمات المنعشة التي كانت تلاطف روحه، وتتغلغل بود في مسامها، عندما كان يقصد الدكان في الطابق الأرضي بحجة الشراء. كم شرب من قناني الكولا التي لم يكن يحبها، بهدف إطالة تواجده، حيث كان يتحادث مع صاحب الدكان العجوز، يختلق الأحاديث معه وعينه على ابنه الذي يصغره بقليل. شيء ما كان يشعره أنه يمكن أن يكون صديقاً يخفف عنه ثقل الأيام، ولم يخطئ حدسه. تذكر بيتهم بدرجه العالي المتعرج، والغرف التي تتداخل مع بعضها بما هو أقرب إلى المتاهة.

كم كان يرتاح في ذاك البيت! كم من مرة طلع الصبح فيها وهما يتحادثان أو يلعبان الورق! وكم من مشاوير مشتوها في ليالي الأنس.

في نهاية العرض شاهد القشة التي مدتها يد القدر إليه لتنتشله من بحر السواد الذي كان غارقاً فيه، عندما أرسل إليه زميلاً من زملائه قرأ اسمه مصادفة في مرور عابر أمام الصيدلية. جلسا يتحادثان عن كل شيء، يستحضران الماضي القريب، بالرفاق والجامعة والأساتذة والأحلام.

❑❑

إعدام حمار

محمد رؤوف بشير

لا يعرف كم من الوقت صرف وهو يحاول معرفة أسباب الأفكار الغريبة التي بدأت تراوده أهي بسبب هذا التلوث الهائل الذي غمر كل جوانب الحياة في مدينته التي توسعت... وكبرت وامتدت ولكن نحو الأسفل سمواً وإلى الخلف تقدماً، أم بسبب تلك الحبوب التي وصفها له الطبيب النفساني، أو لعلها الكتب التي أغرق نفسه فيها أملاً في أن تحميه معارفها من جاذبية الهبوط والتخلف فيطفو على السطح فوق كل هذه المعوقات إنساناً أو شبه إنسان.

لكنه ا ليوم خلافاً لكل الأيام السابقة وهو بكامل وعيه على يقين تام بأنه قرأ في إحدى المجلات العلمية التي بدأت تصدر في مدينته أن الحمار أذكى الحيوانات، وربما المخلوقات أيضاً بما في ذلك الإنسان.

مما جعله يقفز من على كرسيه إلى علبة الحبوب ويبتلع منها حبتين دفعة واحدة عساهما تعيدان إليه هدوءه وتساعدانه على فهم النتائج المترتبة على تلك الحقيقة المؤيدة بدراسة علمية لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها.

وهكذا انطلق فكره العبقري يحلل مستندات ذلك الاكتشاف العلمي الحديث على ضوء معطياته الثقافية الواسعة ليصل إلى نتيجة رائعة ومذهلة لمعت في رأسه كسَيف من البرق في ليلة شتوية سوداء ألا وهي أن الحمار أذكى المخلوقات قاطبة بما في ذلك البشر.

وقد توصل إلى ذلك من خلال فك وتحليل وتركيب معادلة منطقية ظهرت أمامه حديثاً وهي تهبط عليه كما الوحي، ألا وهي إذا كان الإنسان حيواناً ناطقاً فقد ثبت أن للحمار أيضاً لغته الخاصة التي يتحدث بها إلى أفراد جنسه أي أنه حيوان ناطق أيضاً.

وفوق ذلك فهو يفهم لغة الإنسان عندما يخاطبه أحدهم في حين أن الإنسان لا يفهم لغة الحمير مما يؤكد نظريته الجديدة تماماً بأن الحمار أذكى من الإنسان بل ومتفوق عليه في أكثر الأحيان.

وأحس بالرضا وهو يعجب بقدرته الفائقة على تحليل المبادئ العلمية واستنباط النتائج منها، نظريات لم يتوصل إليها أحد حتى اليوم، ولو كان حماراً.

إلا أن ما يحيره في هذا النهار الحار والمشمس هو شعور حاد بالارتقاء والسمو رفعه فجأة إلى الإحساس بنوع من الزمالة أو حتى الأخوة مع الحمير وبخاصة مع هذا الهدوء البليد الذي أخذ يسربل كل تصرفاته وكأنه حمار أصيل أباً عن جد.

وإلا فما معنى وقوفه في منتصف ساحة المدينة حيث تتقاطع حول دائرتها عشرات الطرق والشوارع وتنطلق عليها مئات المركبات والسيارات بسرعة جنونية وهو متكئ على حمار عجوز مجرّد من كل شيء فلا لجام ولا بردعة، وحيداً بلا صاحب أو رفيق إلا منه هو، حمار آخر ولكن بهيئة إنسان.

ومن قمة الساحة حيث يقف هو ورفيقه أخذ يحلل مرة أخرى أسباب هذا الانهيار المؤلم لمدينته بعد أن فقدت كثيراً من قيمها الإنسانية العالية فبدت له مثل داعرة هرمة تفوح منها رائحة أنواع القذارة برغم رسوم النظافة العالية التي يدفعها المواطنون وأطنان العطور المستوردة من الغرب التي يرشّونها عليهم والتي ما أن تتبخر حتى تعود الروائح العفنة لتزكم الأنفاس من جديد وهي تختلط بكل أنواع التلوث الأخرى التي تنطلق من كل ما تحويه المدينة بحيث لو أنه عاد إلى تفكيره المتخصص بالتحليل العلمي والمنطقي لما وجد وسيلة لمعالجة هذه الحالة المتردية سوى إبادة هذه المدينة بأسرها وتدميرها وبناء مدينة جديدة على أنقاضها أقرب ما تكون إلى جمهورية أفلاطون ولكن بعيداً عن الرياح الغربية الملوثة هي الأخرى بدماء النساء والأطفال ودموع الثكالى والمآسي المدفونة خلف مبادئ الحرية والديمقراطية والعدالة المزورة تقودها نوايا شيطانية في إعدام كل ما هو خيّر وجميل وبسيط على هذه الأرض حتى ولو كان إنساناً بهيئة حمار.

إلا أنه لاحظ أمراً هاماً قد يدفعه إلى التفاؤل ويقوده إلى الاعتقاد أن ثمة تطوراً بدأ يحدث في مدينته وهو أن الحمير بدأت تأخذ مكانها اللائق بها في مجتمعه بوحي من تلك الأفكار الجديدة والفضائل التي انتشرت معها.

فقد نمي إليه أنه قد سمح للحمير بالانتساب إلى المدارس والجامعات بل وإشغال الوظائف والمناصب عامة كانت أو خاصة شأنها في ذلك شأن البشر سواء بسواء بعد أن ذاع صيت تلك التحاليل المخبرية والتخطيطات العلمية لدماغ الحمار والتي أكدت جميعها أن الحمار من أذكى الحيوانات والمخلوقات أيضاً.

وهكذا أصبحت إعلانات طلبات الموظفين لا تفرق بين أن يكون المتسابق طالب الوظيفة إنساناً أو حيواناً وخاصة حماراً، فالكل سواسية أمام القانون حتى أن إعلانات طلبات الموظفين كانت تأتي هكذا (للحمير فقط) وحمد الله أن إعلانات مدينته لم تتوسع مثل بقية البلدان التي تأتي عناوين طلبات التوظيف للمناصب العالية هكذا (للعاهرات حصراً) و(للقوادين فقط).

وأصابه نوع من الزهو والفخار وهو يستعرض هذه الصورة الواضحة عن الحقائق التي توصل إليها بعد الجهود الجبارة التي بذلها في القراءة والتحليل والتركيب من خلال دراساته الفلسفية والعلمية ومنطق الواقع الذي بدأ يشعر به على نحو متفوق ومتعالٍ وهو واقف بجانب الحمار العجوز في خضم ذلك التقاطع الخطر في ساحة المدينة.

وللأمانة العلمية والتاريخية وكل أنواع الثقافات المشابهة المحشوة في رأسه وبعد طول

تمحيص وتدقيق وبدافع من الحقيقة والعدالة على ضوء حياته الماضية فقد قرر ومن تلقاء نفسه أنه لا يمكن أن يرقى إلى مستوى الحمير لأنه غبي وليقل إنه حمار سُحب منه دماغه فتحول إلى (حمار دايت).

ولكي لا يتهمه الذين يصفونه بالذكاء بالتجني على نفسه وبدافع من الإنصاف ولكي يضع الأمور في نصابها ولا يخسر مرتبة (الحمرنة) التي توصل إليها بعد جهد جهيد كان لا بد من أن يضع الحروف تحت النقاط لمعرفة أسباب الحالة التي وصل إليها اليوم.

اتكأ بكل ثقله على الحمار العجوز وغاب في نوبة من التأمل العميق ورغبة ملحَّة تلسعه بسوطها للوصول إلى الحقيقة ولو بابتلاع حبة إضافية لكنه وجد أن الأفكار في رأسه كانت متشابكة ومتداخلة مثل شلة من خيطان الحرير ألقيت بين كومة من الأشواك فلم يعد يفهم شيئاً وكأنه أصبح تماماً بلا رأس (إنسان دايت) بعد أن كان (الحمار دايت).

انقضت مدة من الزمن وهو على هذه الحال، لا يذكر، أطويلة كانت أم قصيرة ساعة أو يوماً أو أسبوعاً أكثر أم أقل فهو لم يعد يدرك شيئاً من ناموس الزمن أو عقاربه الوقتية، كل ما أحس به أن خيوط الوعي بدأت تعود إليه شيئاً فشيئاً وأنه إذا لم يأخذ جانب الحيطة والحذر ويغادر الساحة إلى البيت فإن إحدى السيارات المجنونة سوف تسحقه لا محالة ما دام سائقوها ليسوا حميراً.

استقل سيارة (تاكسي) وتوجه إلى منزله تاركاً الحمار الآخر وحيداً يحرس الساحة ويقوم بدور شرطي المرور عند غيابه فمشكلة المرور مثل بقية المشاكل لا يقدر على حلها إلا الحمير.

وصل إلى المبنى الذي يقع فيه منزله في أحد الأحياء الراقية في مدينته، هاله التحسن الذي طرأ عليه فقد اكتست جدرانه بأنواع من المرمر الزهري الذي يحبه ودرجاته أصبحت من الرخام الأبيض اللماع وفي الوسط وقف المصعد البانورامي مشرعاً عالياً وجميلاً مثل أحد مكوكات الفضاء وهي تستعد للانطلاق.

صعد الدرجات القليلة وصل إلى بيته في الطابق الأول ونظر إلى الجدار حيث يقع باب المنزل لم يجد أثراً للمدخل، صعق وتجمَّد في مكانه وأخذ يتحسس بيديه الجدار يبحث عن مدخل لمنزله اسمه الباب دون جدوى.

كان الحائط بأكمله قد اكتسى بالحديد والأقفال فبدا مثل مقاتل روماني قديم تسربل بالزرد والفولاذ بحيث لا يستطيع أحد معرفته أو النيل منه، وفي الوسط حيث يفترض أن يكون موقع الباب وبقدر عرضه وارتفاعه علقت مكانه صحيفة من جلد حيواني تصلح للكتابة على طريقة العصور الوسطى أو معلقات الجاهلي.

اقترب أكثر من الصحيفة الجلدية المعلقة (بحلق) فيها وجد عليها خربشات ونقوشاً غريبة، فعلى زاويتي الطرفين العلويين للصحيفة نقش رأسا حمار كعنوان للدلالة وفي الفراغ يتدلى منها جرس كبير يشبه قرط الحسناء، وفي أعلى الصحيفة في الوسط تماماً ظهر كعنوان بارز رأس كبير لحمار فتح شدقيه وكأنه يتلو ما كتب على الصحيفة الجلدية الطويلة التي ظهرت مثل (فرمان) عثماني قديم أو حكم قضائي صادر عن أحد المحاكم الشرعية في إحدى الدول المتخلفة قبل أن يدركهما التطور والتحديث.

كانت الكتابة متشابكة وغير واضحة وكأنها كتبت بنسيج من الشعر أخذ من غرة رأس

الحمار.

اقترب منها أكثر ليقرأ:

وجد أغلب الحروف مشوشة وغير مقروءة، ربما بسبب رداءة الخط أو طول العهد عليها مما يؤكد له أن غيابه عن المنزل قد طال وأن تردده إلى تلك الساحة ووقوفه إلى جانب صديقه الحمار العجوز قد استغرق زمناً ليس بالقليل تاركاً جدار المنزل يكتسي بالحديد والأقفال ويغلق عليه بدلاً من بابه بهذه المعلقة الحيوانية العجيبة التي أوّل ما طالعه فيها جملة (باسم الشعب...) أما أي شعب فلم يكن ذلك مقروءاً.

وتحتها مباشرة كتب الآتي:

(بتاريخه أدناه اجتمعت هيئة المحكمة المؤلفة من كل من:

ـ الزوجة رئيساً

ـ الابنة عضواً

ـ الابنة عضواً

ـ الابنة ممثلاً للادعاء

ـ الأصهرة محلفون)

وعجب لورود الصفات دون الأسماء ودهش أكثر لكون المحكمة بكامل هيئتها من السيدات.

حاول أن يستحضر من ذاكرته محكمة من هذا النموذج فلم تسعفه بشيء من ذلك كما لم يخطر بباله أن تكون له أو لأسرته أو قريباته أو معارفه أية صلة بهذه المحكمة.

وفجأة خيل إليه أن شدقي رأس الحمار على الصحيفة الجلدية قد انفرجتا تناديان عليه وتكرران النداء باسمه شخصياً على دفعات يقطعها بعد كل دفعة نهيق منظم مما أكد له أنه هو المقصود بذاته عندما وجد محضر الجلسة مكتوباً هكذا (نودي على المتهم... فلم يحضر برغم تبلغه موعد الجلسة وتكرار النداء عليه وانتظاره أكثر من شهر فتقرر تثبيت غيابه والسير في محاكمته أصولاً).

ويتابع المحضر: (ونظراً لأن الادعاء هو نفس هيئة المحكمة والمحكمة هي المدعية والشهود هم المحلفون وأن جميع أوراق الدعوى ومستنداتها المقدمة منهم كاملة وترقى إلى درجة اليقين المُطلق التي أكدها قرار المحلفين بأن المتهم مذنب بارتكابه مجموعة من الجرائم من الدرجة الأولى والثانية والثالثة وبذلك تكون جميع أوراق هذه القضية قد اكتملت وأصبحت جاهزة للحكم وبناءً عليه فقد تقرر البدء بتلاوة الوقائع والمستندات كما يلي:

أولاً ـ في الوقائع:

تتلخص وقائع هذه القضية في أن المتهم... رجل مثالي في سلوكه الخاص والعام ـ لم يرضع هذه المبادئ المثالية في منزله فحسب وإنما أخذها أيضاً من المبادئ الأخلاقية والإنسانية والدينية التي استقاها من الكتب التي قرأها ومن الأساتذة الكبار الذين سكبوها في روحه ودمه حتى تشربت بها عظامه لينعكس كل ذلك على حياته سلوكاً اتسم بالصدق والأمانة والشرف والإحساس بالمسؤولية وحب كل الناس ورغبته في إسعادهم فأضفى كل ذلك على روحه ووجهه فرحاً وإشراقاً وسعادة.

وعندما ضاقت بوجهه سبل الحياة، حمل نفسه واغترب وتعب ليل نهار حتى تمكن أن يقدم لأسرته الحياة الكريمة العالية التي كانت تحلم بها ووهبها فوق ذلك روحه وقلبه وحبه وماله وكل ما خبأه في ديار الغربة باستثناء منزله الوحيد ليأوي إليه مع زوجه.

وعندما تجاوز الثالثة والسبعين من عمره وأصبح كهلاً عجوزاً وغير قادر على الكسب والعطاء تخلوا عنه بعد أن جردوه من كل أمواله في ديار الغربة ونفوه إلى بلده وأقاموا عليه الدعوى تلو الدعوى في محاولة لإخراجه من المنزل أيضاً وإلقائه في الشارع.

ولم يكتفوا بذلك بل نسبوا إليه كل ما يحويه قانون العقوبات من جرائم وساقوا ضده جميع أنواع التهم ومن بينها هذه الدعوى الجزائية التي بين أيدينا والتي يطالبون فيها بإنزال أشد العقوبات به ومن بينها الإعدام.

وقدموا لدعواهم الأدلة والحجج المؤيدة القانونية التي تثبت ذلك فوق شهادات المحلفين وما حواه ملف هذه القضية الذي أوصل هيئة المحكمة إلى الحيثيات والقرار الذي بني عليها كما هو آت فيما بعد.

ثانياً ـ الحيثيات والمستندات:

بعد تدقيق أقوالنا نحن المدعين رئيس وأعضاء هيئة المحكمة ومستنداتنا وشهادات هيئة المحلفين والمؤيد كلها لدعوانا فقد تبيّن لنا ما يلي:

١ ـ المتهم... مخلوق مثالي تربى على القيم الفاضلة والأخلاق العالية التي تشربها من أمهات الكتب وأفضل الأساتذة، فحولها إلى سلوك يومي وناموس لحياته فلم يسرق، ولم يرتش، ولم ينافق، ولم يكذب ولم ينحن لطاغية وأحب كل من حوله ولو كان سيئاً أو عدواً.

ولما كان وجود مثل هذا المخلوق في مدينتنا الفاضلة، مدينة الحمير الأذكياء يناقض تماماً تركيبة المجتمع ويتعارض مع سلوك مواطنيها ما من شأنه أن يسبب لهم التوتر والتوتر يقود إلى التعاسة والتعاسة تؤدي إلى الصدام والتصادم يوصلنا وبصورة حتمية إلى العنف ومن ثم إلى الإرهاب الذي ترفضه شعوب الأرض الممثلة بهيئة الأمم المتحدة.

وتجنباً لكل هذه الإشكالات غير العادية فإنه لابدّ من أجل تجنيب مجتمعنا هذه الإشكالات المدمرة من التخلص من هذا المواطن بنفيه إلى كوكب آخر خالٍ من السكان.

ولما كانت عملية نقله إلى كوكب آخر مكلفة وميزانيتنا لا تسمح بتحمل مثل هذه النفقات، وكانت الغاية المرجوة من كل ذلك هو التخلص من هذا المواطن الشاذ فقد قررنا لهذا السبب إعدامه لمرة واحدة وبذلك نسهل على روحه الانتقال إلى العالم الآخر بسهولة ويُسر دون

نفقات أما جسده فلا بأس من أن يحرق ويرمى رماده في قنوات الصرف الصحي مع بقية القاذورات.

٢ ـ وكان ثابتاً أن المتهم... قد أحب أسرته وخاصة بناته إلى درجة العشق الصوفي الإلهي وفضلاً عن أن في ذلك ما يؤدي إلى شبهة الإشراك بالله فإن هذا الإفراط في الحب والدلال يخالف القاعدة الشعبية التي تنص على أن (كثرة الدلال تؤدي إلى الإفساد) ما يعد مبرراً لإعدامه مرة ثانية.

٣ ـ كما أنه أرسل بناته إلى أرقى المدارس وأحسن الجامعات وأمدهن بكل أسباب العلوم والمعرفة فأوصلهن إلى أعلى الدرجات بينما ترك نفسه في درجات العلم والثقافة العادية مما سبب لهن إحساساً بالغرور والتفوق وبأنهن أكبر منه فأخذن ينظرن إليه نظرة فوقية مقرونة بالإهانات والاحتقار بمناسبة وغير مناسبة ـ وهذا أيضاً خطأ فاحش ما كان يجوز لهذا الأب أن يقع فيه ـ وكان سلوكه هذا يخالف القاعدة الصوفية الإلهية التي تنص على أنه (إذا أكثر الإحسان ساء التأدب) ويشكل جرماً خطيراً يستحق عليه أشد العقاب وهو الإعدام مرة ثالثة.

٤ ـ وكان ثابتاً فوق كل ذلك أنه لم يكتف بجامعات ومدارس مدينته حيث يدرس فيها أفضل الأذكياء، بل أرسلهن للدراسة والإقامة خارج بلده ووطنه وهذا بدوره خطأ كبير مما يجوز له أن يقع فيه إعمالاً للقاعدة التربوية التي تقول: (الولد يللي ما هو في بيتك وبلدك ما هو ولدك) مما يقتضي معه إعدامه للمرة الرابعة لارتكابه هذا الجرم الشائن الذي ضر بأسرته ووطنه.

٥ ـ وكان ثابتاً أيضاً أنه أغدق عليهن كل ما جناه في غربته من مال ووضعه تحت تصرفهن ينفقن منه بلا حسيب أو رقيب مما يؤكد تجاهله عن عمد أهم القواعد الفقهية الجليلة الآتية التي تقول: (زيادة الكرم تورث الطمع) و(المال الداشر يعلم السرقة) وكان بذلك قد أجبرهن على سرقة ماله وهن الشريفات العفيفات مما يجعل منه محرضاً على ارتكاب هذه الجريمة النكراء ويعتبر مسؤولاً عنها ويستحق معها عقوبة الإعدام للمرة الخامسة وبكل جدارة.

٦ ـ وفوق كل ذلك فقد ساعدهن بمركزه الاجتماعي والمالي والشخصي أن يتزوجن أحسن الزيجات ويعشن اليوم في مستوى يفوق مستواه هو في أي وقت من الأوقات مما يشكل سبباً مشدداً لكل الجرائم التي نسبت إليه ويجعله مكرراً ويستحق تنفيذ عقوبة الإعدام بحقه لأكثر من خمس مرات.

٧ ـ كما أن المتهم قد ارتكب خطأ فادحاً عندما تجاوز سن السبعين من عمره ولم يمت بالرغم من أن متوسط عمر الإنسان والحمار في بلده هو السبعون سنة فقط فإنه بذلك يكون قد وقع في مستنقع التهرب من الوفاة وهو جرم خطير ويقتضي معه تنفيذ عقوبة الإعدام به فوراً ولو لهذا السبب فقط بغض النظر عن الجرائم الأخرى التي سبق بيانها.

٨ ـ كما أنه وقد بلغ تلك السن وزاد عليها أي أنه قد أصبح كهلاً عجوزاً لا خير فيه ويشكل عبئاً على الأسرة وميزانيتها مما يؤثر سلباً على اقتصاد البلد، وكان في حالته هذه يجب أن يعامل معاملة التيوس الهرمة إذ لا حليب يرجى منه كما أنه أصبح فوق ذلك مصدراً للروائح الكريهة وكان مصير مثل هذه التيوس هو الإعدام حرقاً حفاظاً على الصحة العامة وإلقاء رمادها في المجارير فقد تقرر إعدامه مرة سابعة.

وكان مع تبيان وثبوت هذه الجرائم العديدة أنه لم تعد هناك حاجة للبحث في مزيد منها ومن التهم الموجهة إلى المتهم الغائب وكلها يتجافى ويتناقض مع القواعد والأصول التي تحكم علاقات الحمير في مدينتنا الفاضلة.

وكان ثابتاً أنه برغم ذكائه قد ارتضى لنفسه الابتعاد عن حظيرة الحمير ومجتمع الإنسان ليصبح ملاكاً، وبما أنه لا مكان للملائكة على هذه الأرض وإنما مكانهم في السماء وهو أمر ما كان يجب أن يغيب عن ذكاء المتهم مما جعلنا نتوصل إلى الحكم المبين فيما بعد.

ثالثاً ـ الحكم:

وبناءً عليه وخلافاً لكل مبادئ الحب والثقة والفضيلة والعلاقات الأسرية العالية ـ وما أمر به القانون وما نص عليه القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة من جهة وبالتوافق مع الوقائع الثابتة لدينا وتطبيقاً للمواد ٩٩٨-٢٠٠٣ من قانون العقوبات وقانون أصول محاكمة الحمير والأذكياء وما استقرت عليه قرارات هيئة أمم الحمير المتحدة من جهة أخرى فقد تقرر بالإجماع ما يلي:

١ ـ دمج عقوبات الإعدام السبعة والتغاضي عن الظرف المشدد والاكتفاء بإعدام المتهم.... بن.... وإزهاق روحه مرة واحدة حرقاً بالنار وإلقاء رماده في بالوعات المدينة مع حق المحكمة في تكرار إعدامه إذا عاد إلى الحياة لأي سبب كان ومن بينها التقمص.

٢ ـ ونظراً لثبوت مرضه ورذالة شيخوخته ـ وقرب نهايته الحتمية وبسبب إحساسه بالندم والآلام المعنوية والنفسية التي يعاني منها ناهيكم عن حالة الفقر التي سوف يمر بها خلال هذه المدة بعد أن تمّ تجريده من كل شيء وهي بمجموعها كافية لوحدها القضاء عليه دون أن تتكبد محكمتنا نفقات إعدامه إضافة إلى ما يمكن أن تثيره بعض جمعيات الرفق بالحيوان ومجلس الأمن من احتجاجات وبناءً عليه فقد تقرر بالاتفاق:

ـ وقف تنفيذ هذه العقوبة لمدة خمس سنوات ولمرة واحدة فقط.

قراراً قطعياً صدر بالإجماع في المدينة الفاضلة بتاريخ / /

وفي نهاية القرار وجدت أسماء الهيئة الحاكمة واحدة بعد أخرى وبجانبها خاتم المحكمة على شكل حافر حمار.

قرأت عيناه القرار مرات ومرات وأدرك وهو غير مصدق أنه هو المتهم الفار المقصود بالحكم وأن الادعاء وهيئة المحكمة والمحلفين الذين توحدوا ضده هم أقرب الناس إليه فغرقت عيناه بالدموع وهو يذكر غربته على مدى ربع قرن من أجل هذه الهيئة نفسها وكيف قبّل الأيادي والأرجل ليحصل على تأشيرة تسمح له بأن يصطحبهم معه إلى حيث ينعمون بالأمن والأمان والمال الوفير وعادت إلى ذاكرته صورته وهو يعود مثل طائر جريح أنهكه التعب من التحليق ضد الرياح العاتية وتحت الأمطار في البرد والحر وكل الفصول وهو يبحث عن مأوى وخلاص لرفيقة دربه وصغاره وعندما عاد إليهم وتأشيرات السفر ممهورة على الجوازات بكى وهو يضمهم إليه من الفرح بكى وحملهم في قلبه وتحت جوانحه المبللة ورحل وأطعمهم لا بمنقار الطائر بل بدفق الحب والحنان والدم ينبع من روح الأبوة الزكية وهاهم بعد أن كبروا يردّون له كل ذلك الحب طعناً ونتفاً في كل ريشة أو زغب في جسمه ليلقوا به عارياً في أكوام النفايات فيموت وهو حي.

لقد أعدموه سلفاً وقبل المحاكمة.

جمدت الدموع في عينيه وتذكر أنه لم يعد يملك شيئاً حتى الطعام الذي يقيم أوده إذا لم يعمل وفكر من يقبل بتشغيل عجوز طاعن في السن فقدَ مكانته بين البشر والحمير على حد سواء فلم يبق له مكان حتى في مدينته.

أخرج زجاجة الدواء من جيبه أخذ حبتين دفعة واحدة وابتلعهما دون ماء وانطلق يهبط سلم العمارة قفزاً وكأنه شاب في العشرين من عمره.

في الطريق أخذ جريدة، بحث فيها عن طلبات الموظفين وجدَ في إحدى الصحائف إعلاناً جاء هكذا (خاص بالحمير فقط) وتحته ما يفيد أن إدارة المرور بحاجة إلى مساعد شرطي قادر على تحمل ضغوط السير كالحمار، ومواجهة مخاطر السيارات المسرعة بقيادة مجانين.

ودون تردد توجه إلى إدارة المرور، قدم نفسه ومؤهلاته التي يندر توفرها لدى أي مخلوق إلى المدير، نظر إليه الأخير شذراً وهو يقول له:

ـ ولكنك لست حماراً.

ردّ عليه:

ـ لو أمعنت في قراءة مؤهلاتي لوجدت أنني إنسان ذكي جداً، وإذا كان كل حمار ذكياً فإن كل ذكي حمار دون شك وبالتالي فأنا أيضاً حمار وهذا ثابت لديك من خلال هذه المحاكمة المنطقية والفلسفية ومنذ أيام أرسطو وسقراط حتى اليوم.

نظر إليه المدير وأخذ يعمل فكره... بينما كان لسان طالب الوظيفة يتابع الحديث مُبرزاً مختلف الحجج والبراهين فوق الرجاء والتوسلات لإثبات ذكائه وحمرنته في آن واحد.

رنّ جرس الهاتف رفع المدير السماعة ، ردّد جملة واحدة... طيّب حاضر سيدي.

ثم التفت إليه قائلاً أنت محظوظ... فنحن بحاجة إليك اليوم حماراً أكنت أو غير ذلك...

زوّده بخطاب التعيين وأمر المهمة وطلب منه الالتحاق فوراً بساحة المدينة الكبيرة حيث اعتاد أن يلتقي صديقه الحمار العجوز.

فرح لهذه المصادفة السعيدة وأخذ يركض عدواً وأنفاسه تتقطع وهو يلهث فقد وجد أخيراً عملاً يقيم أوده ويؤمن لقمة العيش والسكن في مخفر إدارة المرور والوظيفة مهما كانت فهي تبدو جميلة وممتعة بجانب صديقه القديم.

وخلال دقائق وصل إلى الساحة وجد الزحام شديداً والسيارات متوقفة وجموع من الناس تتقاطر نحوها يدفعها الفضول لمعرفة ما يجري فيها.

تدخل رجال الشرطة وفرقوا الناس وفتحوا طريقاً لسيارة البلدية التي خرجت تجرّ خلفها حماراً غارقاً في الدم وهو مشدود بذيله إليها والدماء تسيل منه غزيرة وهي ترسم خطوطها الحمراء بدفقات متابعة من جثته.

اقترب أكثر، كانت جثة صديقه الحمار العجوز تجرها سيارة البلدية وهي متجهة إلى محرقة قمامة المدينة بعد أن صدمتها إحدى المركبات المسرعة.

انهمرت الدموع من عينيه، قرأ الفاتحة وأخذ مكانه وسط الساحة، بحث عن الصافرة فلم يجدها، فأخذ ينهق إيذاناً للمركبات بمتابعة السير.

كتب في ٢/٩/٢٠٠٦

❑❑

سيميائية الصورة
بين حركيّة المشهد وسلطة الإيحاء
في ديوان (السيرة الزرقاء)
للشاعر: نزار بريك هنيدي

عصام شرتح

لا شك في أن ولادة شاعر حقيقي، في هذا الزمن المتشظي المأزوم، دليل على أن عملية الإبداع ما زالت تنتج، وتفرز التجارب الشعرية الفذة التي تترك بصمتها على الساحة الأدبية، بإثارتها وقيمها البنائية والجمالية التي تهزنا من الداخل دون تشويش إعلامي، أو صخب صحفي، أو هرطقات دعائية التي هي في واقع الأمر لا تزيد الإبداع إلا تهويمات فضفاضة وأحكام طنانة مطاطة تحرف مسار المتلقي وذوقه الفني، قد تجعله يعزف عنها. خاصة إذا أدركنا أنها تجربة مؤدلجة (مصطنعة) أو مكرورة لا تضيف شيئاً إلى التجارب السابقة، بل تمتص منها رحيق وجودها وبذرة إبداعها، ولولاها لاضمحلت أو تلاشت جذوة اتقادها، وغرقت في بحر الجمود والتقليد والمحاكاة اليائسة التي لا تزيد التجربة إلا تصحراً وجموداً رغم الهرطقات الدعائية أو الإعلامية الصاخبة ؛التي كثيراً ما توهم الشعراء وتشغلهم دون شاعرية حقيقية أو نفث شعري مثير، لذلك فكل تجربة شعرية جديدة تحاول أن تبني لها فضاء إبداعياً خاصاً وعالماً ديناميا متميزاً على الصعيدين الدلالي و الجمالي في آن. نعتبرها تجربة فذة – لا محالة – تستدعي التوقف عندها مرات ومرات؛ لأنها تنطوي – بشكل أو بآخر - على مجموعة قيم فنية أو جمالية في بنيتها، حتى استطاعت أن تحرك فينا جذوة التأثر، وتثير فينا شهوة الإبداع. يقول الشاعر الإسباني كارار: " **طالما هناك شعراء، ستظل النفوس نقيّة وسينجو العالم من الفناء** " [١]. هذا يعني أن الشعراء هم الذين يطهّرون الواقع، ويشعلون جذوة الإبداع خالدة متقدة دائماً لا يمّحي أثرها أو يزول، لهذا " **يعتبر مفهوم الإبداع مشكلاً لأنه يتضمن – بالضرورة – مجموعة كبيرة من إشكاليات تتعلق بمفاهيم أخرى، ولأن الحيّز الذي تتحرك فيه مكونات الإبداع الفني عامة ليس مستقلاً بذاته، وإنما هو وليد تواصل مجالات متعددة، مترابطة لا محالة، ولكنها متباينة، كل مجال يؤدي وظيفة ما في صلب الفعل الإبداعي والعملية الإبداعية. من تلك المجالات: مجال البنية، مجال الأسلوب، مجال الإيقاع، مجال الدلالة والإيحاء، مجال اللغة والمعجم، مجال الذاكرة، مجال الشخصية المبدعة، مجال القراءة** " [٢]. فإذا كانت مفاهيم البنية والأسلوب والإيقاع والذاكرة والشخصية المبدعة – من وجهة نظر العوادي – تمثل إشكاليات، فكيف يتسنى لنا تبيين مفهوم الإبداع، وحصره حصراً علمياً دقيقاً، والحال أنه جماع تلك

الإشكاليات ؟ وإذا كنا أمام تجربة شعرية حقيقية - كتجربة نزار بريك هنيدي - كيف يمكننا الدخول إلى عالمها وفضائها النصي الممتد، ومحاكمتها محاكمة علمية دقيقة، بعيداً عن تلك الإشكاليات التي يمكن أن تجرنا إلى خضم المتاهة ومعمعة الأحكام النقدية الفضفاضة؟!.

وما من شك في أن الدخول إلى عالم الشاعر، وكشفه كشفاً علمياً دقيقاً، لأمر في غاية الصعوبة؛ خاصة إذا أدركنا أن عالم الشاعر تخييلي ممتد؛ يظل - دائماً - مفتوحاً متجدداً، كتجدد الحياة، ونبضها، وتطورها الزمني، ولعل أبرز ما أثارنا في شعرية ديوان " **السيرة الزرقاء** " لنزار بريك هنيدي تقنية الصورة الشعرية التي تعدُّ الركيزة الأساسية في فنية قصائده على المستويين الإيقاعي الدلالي (الإيحائي) .

فالصورة ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي، لا يمكن الاستغناء عنها؛ لأن النص - حينئذٍ - سيكون جافاً عقيماً لا نبض فيه ولا حياة؛ فهي تعدُّ المحرّك الأساسي في شعرنة النص؛ لأن الصورة هي التي تحرك مشاعرنا، وتجذبنا إلى معمعة التجربة، لتمثلها والتأثر بها؛ لهذا تلعب الصورة دوراً محورياً في بناء الشعر، إذ إن " **الصورة تبقى أداته الأولى والأساسية، تفرق عصراً عن عصر، وتياراً عن تيار، وشاعراً عن شاعر، وتظهر أصالة الخالق، وتدل على قيمته، وترمز إلى عبقريته، وشخصيته، بل وتحمل خصوصيته وفرديته، لأنها الأداة الوحيدة التي ينقل بها تجربته، ولا يمكن أن يستعيرها من سواه** " (٣) .

وبناء على هذا يمكن أن نعتبر الصورة " **وسيلة الشاعر الجوهرية في سبر أغوار التجربة الشعرية، والكشف عن العلاقات الخفية للواقع، لأنها جوهر الشعر، وأداته القادرة على الخلق والابتكار، والتجويد، والتعديل** " (٤).

وقد رأى الدكتور عبد القادر القط أن الصورة الشعرية هي: " **الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة، وإمكانيتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني ... والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني لـه، أو يرسم بها صوره الشعرية** " (٥) .

" **ولما كانت الصورة الشعرية هي الرسم بالكلمات التي تتشكل في إطار نظام من العلاقات اللغوية، ويعبر بها الشاعر عن المعاني العميقة في نفسه، ويفلسف بها موقفه من الواقع، ويخلق بها عالمه الجديد من خلال توظيفه لطاقات اللغة المجازية، وما تحمله من إمكانات دلالية وإيقاعية، ويقرب بها عناصر الأشياء المتباعدة، ليجمع بين الفكر والشعور في وحدة عاطفية في لحظة من الزمن تتجلى منها أحلام الشاعر وطموحاته؛ وتكشف عن سحر الشعر، وما يحمله من دهشة وجدة** " (٦)

" **وهي الوسيط الذي يستكشف الشاعر به تجربته ويتفهمها، ولذلك فإننا بحاجة إلى دراسة الصورة الشعرية عند الشاعر لكي نستطيع الوقوف على مذهبه الفني وسبر أغوار جوهر تجربته الشعرية** " (٧). واستناداً إلى ذلك فقد قمنا بتحديد مقوّمات الإثارة الشعرية في ديوان (**السيرة الزرقاء**) لنزار بريك هنيدي - على صعيد الصورة - فوجدناها تتلخص بالمقومات التالية :

أولاً - ديناميّة الصورة / وحركية الحوار .

ثانياً - ديناميّة الصورة / ودهشة المشهد الواقعيّ (المرئيّ، الحيويّ، الطازج

).
ثالثاً – ديناميّة الصورة / وسلطة الإيحاء.
رابعاً – ديناميّة الصورة / وجدليّة الأضداد .
خامساً – ديناميّة الصورة / وانعكاس المكان (جمالية المكان) .
سادساً – ديناميّة الصورة / وتشظي الذات .
سابعاً – ديناميّة الصورة / وشعرنة السرد .
ثامناً – ديناميّة الصورة / وشعرية الجسد .
تاسعاً – ديناميّة الصورة / وتكسير التتابع .

أولاً – ديناميّة الصورة / وحركيّة الحوار :

لقد التفت شعراؤنا في العصر الحديث إلى شعرنة الصورة؛ بإضفاء الحركة عليها؛ فلم تعد الصورة ساكنة، قائمة على المشابهة الدقيقة بين طرفي الصورة؛ لذا اخترقت الصورة في الشعر الحديث قوام المشابهة التقليدية إلى المنافرة والتضاد والمزاوجات اللفظية بين المتشابهات؛ وتوالدت الصور الدرامية التي تقوم في بنيتها التأثيرية على التنافر والاصطراع الداخلي بين أجزاء الصورة وأطرافها المتضادة؛ وقد وعى النقاد هذه الناحية، فها هو (سي. دي لويس) يعرّف الصورة بقوله: " **إنها علاقة [ليست علاقة تماثل بالضرورة صريحة أو ضمنية بين تعبيرين أو أكثر، تقام بحيث تضفي على أحد التعابير، أو على مجموعة من التعبيرات، لوناً من العاطفة، يكثف معناه التخييلي] وليس معناه الحرفي - دائماً – ويتم توجيهه، ويعاد خلقه إلى حد ما من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبير أو التعبيرات الأخرى** " (٨).

وقد أشارت الناقدة امتنان عثمان الصمادي إلى مسألة المفارقة التصويرية بقولها: " **من الممكن ألا تحتوي الصورة أي تشكيل مجازي أو استعاري أو تشبيهي، ومع ذلك تكون بكل المقاييس إيحائية كأغنى ما تكون الصور، عن طريق شحن عناصر الصورة، بإيحاءات الدهشة والصدمة، فعلى الرغم من أن العلاقات بين مكوناتها طبيعية مألوفة إلا أنه ينجح من خلال تأليف العناصر بجانب بعضها بعضاً، عندها يبرز ما يسمى بعنصر المفارقة بين واقعين بدلاً من الاستخدام المجازي، وتحطيم العلاقات الطبيعية بين عناصر الصورة؛ لذا تقوم المفارقة على الجمع بين الأضداد، وعدم الربط بين السبب والنتيجة، وتقوم - كذلك - على التناقض وارتطام الحقائق ببعضها، وكسر التوقع، كما تُعنى المفارقة بإبراز التناقض بين طرفين بينهما نوع من التناقض، وغالباً ما يبنيها من طرفين معاصرين** " (٩).

ومما يساهم في تحريك الصورة بالإضافة إلى عنصر التضاد تقنية الحوار، وتعدد الأصوات؛ إذ يعد " **الحوار تكنيكاً مسرحياً مرتبطاً بالشخصيات، مما يجعل من القصيدة الشعرية جزءاً من مشهد مسرحي يفترض الحوار فيه وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية** " (١٠).

" **ونؤكد ،هنا، أن تعدد الأشخاص يعبّر عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة، وهي بمثابة رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه، ويتجسد ذلك من خلال انتظام كل صوت على وزن شعري خاص** " (١١).

وغالباً ما يعمد الشاعر نزار بريك هنيدي إلى تحريك صوره بالحوار الداخلي والخارجي على لسان شخصياته الشعرية، فيبدو إيقاع الصور – حينئذٍ – متسارعاً، كتسارع أنفاسه الشعرية، ورؤاه الفكرية؛ وبواطنه الشعورية واللاشعورية، كما في الحوار المشعرن الذي يحتوي على الكثير من المشاهد الشعرية المثيرة على صعيد الصور أو التشكيلات الصورية، كما في قوله :

" **أقفرَ الشاطئُ الأرجوانيُّ / وانكسَرتْ دقّة**

القلبِ ،
صوتِي يحاورُ أصداءَهُ / في القرار العميق، / وعيناكِ رؤيا ،
وما بين قلبي وعينيكِ / تندلعُ الأغنياتُ .
قلتِ لي ذاتَ نسمةِ عطر: سترجعُ لي ..
فلتُسافرْ / إلى حيثُ سافرَ قبلكَ / ممَّن هووا
في مفاتِن ليلِ الحياةْ / سوفَ ترجعُ .. لا تخشَ مني عليَّ ،
فإني سأنسجُ ساعاتِ عمري بصنّارتين من الشوقِ والذكرياتْ ؛
قلتِ: سافرْ / فسافرتُ حتى محوتُ المرافئَ .
قلتِ اقرأ / فكنتُ لعينيكِ أبرعَ قارئْ
قلتِ لي: عُدْ / وكنتُ رميتُ ورائي / جميعَ حبال الطوارئ " (١٢).

تتعلق دينامية الصورة – في هذين المقطعين – بالإيقاع الحواري الذي يغلّف فضاء الصور الدلالي، ويمنحها فيضاً دلالياً وإيحائياً خاصاً، عندما يتفاعل الحوار مع الصورة في سياق تضافر الدالات والمدلولات في النص، مما يؤدي إلى تعميق دلالة المشهد ودلالة الصور الداخلة في بنية المشهد؛ حين تعتمد الحوار أساً دلالياً لها، كما في قوله: [**قلتِ لي ذاتَ نسمةِ عطر: سترجعُ لي / فلتُسافرْ إلى حيثُ سافرَ قبلكَ ... / سوفَ ترجعُ .. لا تخشَ مني عليَّ / فإني سأنسجُ ساعاتِ عمري بصنارتين من شوقِ الذكرياتْ**]، هذه اللقطة المشهدية الشاعرية المثيرة؛ قد اعتمدت بنية الحوار أساً بانورامياً في تحريك الصورة، وإضفاء دلالات جديدة عليها؛ وكأن الشاعر قد هندسها هندسة وصفية حوارية تكشف جزئيات المشهد، وتحرّك لقطاته وصوره المتتابعة؛ لتتوازى لغة الوصف مع لغة الحوار السريعة في إطار الصورة الدينامية التي تتحرك في كل الاتجاهات، راسمة فيضاً من الدلالات والإيحاءات؛ ومؤكدة في الآن ذاته تدفقها الحركي ورفضها للسكونية والثبات، وخير ما يؤكد ذلك قوله: " **قلتِ: سافرْ / فسافرتُ حتى محوتُ المرافئَ / قلتِ اقرأْ / فكنتُ لعينيكِ أبرعَ قارئْ. قلتِ لي: عُدْ / وكنتُ رميتُ ورائي / جميعَ حبالِ الطوارئ** ". هنا، تكتمل هندسة المشهد الشعري الحواري، ويبدو النص لقطة مشهدية واحدة متكاملة؛ تنطوي على عدة لقطات متضافرة في إطار رسم المشهد الرومانسي الكلي المجسد؛ إذ يولّد الحوار في هذا المشهد بؤرة تحرك الصور، وتدفق الدلالات في كل الاتجاهات، وكأن الشاعر قد أسكن لغة الحوار كل مظاهر الدهشة والإثارة في تحريك الصور، لتنفلت من عقالها الإسنادي المألوف، وتتحرر من قبضة المنطق، والسكونية، والثبات، إلى ألق التفجر، والصخب، والإدهاش في إسناداتها (**فسافرتُ حتى محوتُ المرافئ. / وكنت رميتُ ورائي جميعَ حبال الطوارئ**)، وقد كان بعض نقاد الحداثة محقين عندما ذهبوا إلى القول: " **لقد احتلت الصورة في الشعر المعاصر مكان التشبيه والاستعارة؛ وبالتالي انفلتت من قبضة المنطق، ودخلت عالم المجاز، ومن ثم إلى سلطة التأويل الذي يلج مملكة الاحتمال والغرابة** " (١٣).

واللافت أن الهنيدي لا يكتفي بشعرنة الحوار في تعميق المشهد ولقطاته الحية السريعة، بل يعمد إلى بنية التلاعب اللفظي؛ أو تقنية العكس بين دفقة البداية، وقفلة الختام، على نحو ما نلحظه في قوله :
" أزفَ الوقتُ: قمْ. ! / لا تنمْ بينَ جمر السؤال / وبرد الندَمْ .
قمْ .! / وكنْ شجراً / يرتدي ثوبَ عاصفةٍ / ويزلزلُ كهفَ العدمْ .
قمْ / فما هي إلا هُنيهة دمع / ورجفة دمّ .
شهقاتُ حروفٍ / وهمسُ نغمْ
لا تنمْ أزفَ الوقتُ قمْ " (١٤).

هنا، يفعّل الشاعر دلالة المشهد، وصوره الإيحائية بتقنية العكس، أو التنافر بين دفقة البداية وقفلة النهاية؛ إذ يعكس الشاعر التركيب في الخاتمة، وكأن الشاعر يريد أن يولّد مفارقة تصويرية بين دفقة البداية، وقفلة النهاية بصور غاية في التأثير والتحريض (**لا تنمْ بينَ جمر السؤال / وبردِ العدمْ / كن شجراً يرتدي ثوبَ عاصفةٍ / ويزلزلُ كهفَ العدمْ**)، وما هذه المفارقة التصويرية إلا أسلوباً فنياً مثيراً، إذ يسهم في تحريك الصور وكسر جمودها من جهة، وتنغيم الإيقاع بالانعكاس التركيبي أو التصويري من جهة ثانية؛ لتنبض الصور بالحيوية والتدفق العاطفي المثير؛ التي تحفز المتلقي – بشكل أو بآخر - على تأمل الصور وتدفقها بكل تأثير وانتباه من دون عبث أو تشويه في الرؤيا؛ (**قمْ / فما هي إلا هُنيهةُ دمع / ورجفةُ دمْ / شهقاتُ حروفٍ وهمسُ نغمْ**). وهكذا، يبدو لنا أن إيقاع الصور يزداد إيقاعاً، ودلالةً، وعمقاً، بتضافر عنصري الحوار من جهةَ، والعكس أو الازدواج التركيبي بين دفقة البداية وقفلة النهاية من جهة ثانية، مما يجعل النص أنموذجاً حيوياً لتفاعل الصور وتناميها على المستويين الدلالي والإيقاعي في آن معاً .

ثانياً – ديناميَّة الصورة / ودهشة المشهد الواقعيّ (المرئيّ، الحيويّ، الطازج) :

يعمد عدد من شعراء الحداثة إلى تحريك صورهم بالمشهد الواقعي الحسي المرئي، من خلال تصوير دقائق المشهد ولقطاته المتتابعة، وكأنه يحدث بلحظته الراهنة (الطازجة) بكل ما تمثله هذه اللحظة في مخيلة المتلقي من مصداقية الرؤية، وحيوية اللحظة الزمنية (الآنية)، التي تخفي وراءها رغبة عارمة في صدم القارئ بالمشهد الحسي الواقعي المجسد، لهذا لا توصف الصورة - في الشعر - **بأنها صادقة أو كاذبة ولا توصف كذلك – حسب ما كليش – بأنها جميلة أو غير جميلة في ذاتها. الصورة في الشعر بقدر ما تؤدي المعنى أو الدلالة المراد منها إيصالها. أي أن الصورة تعكس الواقع في الواقع، أو الواقع في المخيلة، وبذا فهي لا تهدف أن تكون جميلة.** [١٥] بقدر ما تهدف أن تكون واقعية مجسمة للحدث، وللمشهد بكل حرارته وطزاجته وبكارته التصويرية .

واللافت أن أغلب صور الشاعر نزار بريك هنيدي حسية يحركها بالاعتماد على رصد الثنائيات الجدلية التي تقوم عليها صور الواقع، بمعنى آخر: إن الهنيدي يفعّل صوره بالاعتماد على شعرنة الواقع، بصور حيوية طازجة
(بلحظتها الآنية) التي تحمل معها عبق الحاضر، وعبق اللحظة الزمنية الطازجة بكل دفئها وحرارتها ومشهدها الغرامي أو العاطفي المجسد، كما في قوله :

" سأغفو قليلاً .. / سأنزلُ حملي على شاطئ النوم ،
ثمّ أغوصُ إلى عمق حلمي / أطاردُ حوريّة البحر / حتى مشارفِ قلعتِها
كي أقولَ لها: تصبحينَ على الحبِّ / ثم أغفو / وأصحو !
فلا تغلقي بابَ غرفةِ نومكِ / لن أتأخّرَ / ما هي إلا دقائقُ
حتى أعدَّ القصيدة، ثم أعودُ إليكِ، يكلّلني العنفوانُ،
فيرعشُ جرحُ ! " [١٦].

يفعّل الشاعر – دلالة المقطع – من خلال سلسلة الصور الغرامية الحارة التي يستقي مادتها من الواقع؛ فالصورة تشاكل الواقع في حركتها وديناميتها، وإحساسها العاطفي المتدفق: **" فلا تغلقي باب غرفة نومك / لن أتأخرَ / ما هي إلا دقائق حتى أعدَّ القصيدة "؛**

فاللغة – هنا – تكاد تكون حديثاً واقعياً مألوفاً يجري على لسان الشاعر في خطابه المباشر لمحبوبته دون إغراق في الخيال، أو تزويق مصطنع في تشكيل الصورة؛ إذ تأتي الصورة في إطارها الواقعي المحسوس؛ وإن أدخل الشاعر بعض الألفاظ الدالة على الحلم والرؤيا مرات عدة؛ في بلورة إحساسه العاطفي المتدفق بالاصطهاج والتوق والاحتراق إلى لقاء الحبيبة التي تمثل له الحياة، والحلم، والأمل، بالحياة والوجود: [**ثم أعودُ إليكِ / يكلّلني العنفوانُ، فيرعشُ جرحٌ**] .

وهكذا، وعلى النحو نفسه، هذه الصورة الحسية الحية التي تأتي في بداية قصيدة (قبل المطر) التي يقول فيها:

" لا بُدَّ من همس يفوحُ / على ضفاف الصمتِ، / فلنفتحْ نوافذنا قليلاً ..

هل برَدتِ ؟ تدثّري بردائنا المرميِّ / فوقَ رصيفِ قلبينا /

ألا تتذكّرينَ سطوعَ شمس العري ؟ قولي أيَّ شيءٍ ..

ليسَ لي أن أشعلَ الفجرَ الذي يغفو على شفتيكِ ،

لكنّي أصبُّ على جذوع الليل أسنلتي، لينفطرَ القمر .! " [١٧] .

يفاجئنا الشاعر بالصورة التخييلية المثيرة التي تشاكل الواقع في جزئياتها، وارتباطها رغم تجريديتها وإيحائها العاطفي المثير [**لا بد من همس يفوحُ / على ضفافِ الصمتِ**]، ثم يأتي الحوار مؤدلجاً على لسان الشاعر، وكأنه يرصد حركةَ النفسِ وتوترَها في واقعها المعيش [**هل بردتِ ؟ تدثّري بردائنا المرميّ / فوقَ رصيفِ قلبينا**]، ثم تأتي الصور التالية عاطفية مشبوبة بروح العاطفة الحارة (المصطهجة) التي تصل حدَّ التوق والاحتراق (**ألا تتذكّرينَ سطوعَ شمس العري ؟ قولي أيَّ شيءٍ ..ليسَ لي أن أشعلَ الفجرَ الذي يغفو على شفتيكِ، لكنّي أصبُّ على جذوع الليل أسنلتي، لينفطرَ القمر !**). وهكذا يظهر لنا أن الصورة - في النص السابق - وحتى في نصوصه الأخرى تتمثل في ذهن المتلقي كمدرك حسي، أو متخيل وهمي، إذ إن الشاعر يفاعل الصورة بارتباطها بالواقع المرئي المباشر، وعلى هذا، تشغل سلطة الصورة نصوصه بالكامل، وتكاد توجّه مساراتها الدلالية والنفسية والفكرية والرؤيوية كافة. وهذا يقودنا إلى القول: " **لا يمكن التوصل إلى شعرية نص دون رصد قدراته التصويرية التي من شأنها أن تمنحه سمة العمق والانفلات** " [١٨]. وهذا يعكس قدرة الصورة على التعبير عن التجربة الشعرية بتكثيف وإيحاء خاصة عندما تمتاز بالعضوية والتكامل والانفلات، وهذا ما أشار إليه أحد النقاد بقوله: " **إن الصور العضوية تتجاوز مجرد الاستخدام التصويري، فهي تبرز الموقف الذي يعالجه الشاعر وسط فيض من الأحاسيس التي تتميز بالحيوية الدافقة، وهي لا تخدم المعنى بتوضيحه بإلقاء مزيد من الضوء عليه؛ " وإنما تخلق موقفاً كلياً مجسماً، وتسهم في التعبير عن العواطف المتداخلة** " [١٩].

ثالثاً – ديناميّة الصورة / وسلطة الإيحاء :

لا شكَّ في أن كثيراً من الصور تفرض نفسها على تجربة الشاعر؛ فتكون بمثابة الأيقونة التصويرية التي تترك بصمتها على تجربة الشاعر؛ إذ تشكل هاجساً نفسياً له تكون بمثابة الكود الكاشف الذي يكشف – بشكل أو بآخر – عن سيرورة الحركة التصويرية في بنية نصوصه الشعرية، من ذلك صورة " **الفينيق** " عند أدونيس التي تحولت إلى رمز أسطوري يغلّف تجربته بأكملها، وصورة الملاجة عند محمد عمران، وصورة " **أداد** " عند فايز خضور؛ وصورة " **الشبح والعظام والموت** " عند نزيه أبو عفش، وصورة " **الشام** " عند شوقي بغدادي ... إلخ. ولعل أهم

ما يميز الصورة عند نزار بريك هنيدي أنها مؤسَّسة على أيقونة تصويرية بارزة تكاد تشكل هاجساً نفسياً تغلِّف تجربته بأكملها، وهي صورة المطر؛ (حقيقة أو مجازاً)، سواء أكانت اسماً أم فعلاً أم اسماً مشتقاً كاسم الفاعل أو " اسم المفعول "، كما في قوله :

" أنا الذي تركتُ خلفي كلَّ شيءٍ / وانطلقتُ في غياهبِ الخيالْ

أقطفُ وردَ النار / أستمطرُ ياقوتَ السماء / أنشرُ الوقتَ على حبل السؤالْ

أنا الذي نذرتُ أنفاسي لشهقةِ الهوى

أنا الذي اعتكفتُ في معابدِ الجمالْ / إلى متى أنشرُ راياتي على مشارفِ المُحالْ ؟ " [٢٠].

إن أكثر ما يلفتنا إليه الشاعر في هذا المقطع دينامية الصورة؛ التي تحرِّك الجماد، وتبعث الحيوية في الأشياء السكونية المتحجرة التي لا نبض فيها ولا حياة؛ يكسوها الجمود، والجفاف، والقحط، وهنا انزاحت دلالة المطر من مسار دلالي إلى مسار دلالي آخر إلى مسار دلالي مضاعف (مزدوج) آخر يناقض المسار الأول؛ فدلالة المطر – كما هو معروف – تقترن بالخصوبة والنماء والخير (العطاء)؛ لكن الشاعر غيَّر مسارها في النص، فلم تعد صورة المطر دليل خصوبة ونماء وخير وعطاء، وإنما أصبحت دليل جفاف وعقم واضمحلال، وهذا ما يؤكده قوله في الختام: " **إلى متى أنشرُ راياتي على مشارفِ المحالْ** "، ومن هنا، يظهر لنا أن لبعض الصور سلطة إيحاء ودلالة جديدة مغايرة تنزاح عن المألوف، تبعاً للسياق الشعري الذي يفرزها، ويفعِّلها على المستوى الدلالي في إطارها السياقي النصي العام، وشبكتها النصية، بمعنى آخر: إن بعض الصور تمتلك المقدرة على التحول بالدلالة من سياق إلى آخر من جهة، وتمتلك السطوة الإيحائية – أحياناً التي تخوِّلها المحافظة على الدلالة نفسها في سياقات عدَّة متخالفة ومتناقضة من جهة أخرى، بمعنى أن الدلالة الشعرية منزلقة من سياق إلى سياق، ومن فضاء نصي إلى فضاء نصي آخر، وهكذا ... لكن هذا لا يمنع أن تحافظ بعض الصور على الدلالة نفسها في سياقات عدة على نحو تشكل هاجساً نفسياً لدى الشاعر من جراء تواترها المستمر على الدلالة نفسها.

وقد انزلق شاعرنا بدلالة المطر من مسار العقم، والجفاف، والتلاشي، إلى مسارها الحقيقي الذي يدل على الخصوبة، والنماء، والتفتح، والانتشاء، لاقترانها بالأنثى، كما في قصيدته (**البوابة والريح .. ونافذة حبيبتي**) التي يقول فيها :

" افتحُوا نافذتِي .. ثمَّ أغلقُوها ! / اسمحُوا للريح أن تدخلَ أعماقِي قليلاً / واطردُوها !

اتركُوا الأمطارَ تهمي فوقَ أضلاعي / وتروي / برعمَ الوعدِ الذي ألقتهُ في أرضي فتاةٌ ،

وقفتْ عارية تستمطرُ الشمس / على ليل الصحارى. ترسلُ الآهاتِ ،

تتلو صلواتِ الحبِّ / ترتادُ بعينيها المجاهيلَ، تضمُّ النارَ في نهدين من نور ،

تصبُّ الشهقاتِ الحمرَ / فوقَ الشاطئ المقفر،

تستنهضُ روحَ الموج، حتى تطلعَ اللؤلؤةُ الخضراءُ من قلبِ المحارةْ " [٢١].

يلفتنا الشاعر – في هذا المقطع – بدفق الصور الشاعرية المثيرة التي تعتمد ثنائية (**الريح / المطر**) جذراً دلالياً وإيحائياً لها؛ فمن المعروف للمتلقي – بداهة – أن دلالة الريح في معظم السياقات الشعرية هي دلالة سلبية أكثر منها إيجابية، إذ تدل على الدمار، والقتل، والفناء؛ وتنذر بالخراب على نحو ما أشار إلى ذلك الدكتور سعد الدين كليب: " **بأن الريح في اللاشعور الجمعي تحمل معاني الخير والشر في الوقت نفسه، وإن يكن الخير مضمراً في الأعم الأغلب ... وإذا أتينا إلى رمز الريح في النصوص الشعرية الحداثية، فإننا نلحظ تبايناً شديداً في التعامل الجمالي معه. فالسياب**

مثلاً، غالباً ما يرى في الريح رمزاً سلبياً **يحمل الخراب والدمار اللذين يشيعهما فحش الواقع السياسي "** [٢٢]. وقد وظف نزار بريك هنيدي الصورة الرمزية للريح إيجاباً باقترانها بالأنثى، إذ أصبحت تدل على الخصوبة، والدينامية، والتفاعل، مع الصورة الرمزية الأخرى (**الأمطار**)، وقد تضافرتا معاً في تشكيل رؤية النص الكلية، للدلالة على الخصوبة والنضارة والحياةباقترانهما معاً بالأنثى، كما في قوله: " **اسمحوا للريح أن تدخلَ أعماقي قليلاً / اتركوا الأمطارَ تهمي فوقَ أضلاعي وترويِ / برعمَ الوعدِ الذي ألقتهُ في أرضي فتاةٌ / وقفتْ عاريةً تستمطرُ الشمسَ على ليل الصحارى "**. وعلى هذا النحو اعتمدت الصورتان الرمزيتان على جدلية (**الريح / والمطر**) في تعميق دلالة الخصوبة والنماء والعطاء (**الانتشاء**) في النص باقترانها بالأنثى رمز التجلي الإلهي الأسمى في الحياة؛ وقد جاءت الصورة الختامية في المقطع مؤكدة جانب الخصوبة والنماء على أشده على نحو لا يدع مجالاً للشك كما في قوله " **تستنهضُ روحَ الموجِ، حتى تطلعَ اللؤلؤةُ الخضراءُ من قلبِ المحارةْ "**.

وهكذا تملك بعض الصور الرمزية سلطة تأثير وإيحاء باقترانها ببعض المثيرات الأسلوبية والدلالية المتواترة، فتحافظ هذه الصور على الدلالات نفسها في كم هائل من النصوص دون تحوير أو تحويل في مسار دلالاتها، وهذا ما لاحظناه في الصورة الرمزية للريح والمطر.

ومن الدلالات السلبية المتواترة لصورة الريح والمطر (**البرق**) دلالتها على العقم والجفاف واللاجدوى، كما في قوله :

" تأخَّرتَ يا برقُ ! / لم تبقَ في جسدِ الليلِ زاويةٌ /

لم أعلِّقِ عليها نِدائي / تأخَّرتَ .. هل قذفتكَ السجونُ إلى القاعِ ؟

أم نبذتكَ المداراتُ في الأفقِ المتنائي ؟ / على موعدِ النهرِ مازلتُ ،

والنهرُ جفَّ / فغذَّيتُهُ من دمائي. / ورحتُ أثيرُ زوابعَ روحي على سطحِهِ ،

كي يموجَ، فلا تستكينُ الضفافُ إلى نزوةِ الانطفاءِ !

وراحتْ تمرُّ أمامي الطيوفُ / وراحَ الزمانُ يمرُّ ورائي .

ولا نارَ تلفحُ وجهي / ولا نسمة تتسللُ نحوي / ولا شيءَ غير وجيبِ عروقي

يدومُ في حلباتِ الهواءِ ! / تأخَّرتَ يا برقُ ! / أعرفُ أنكَ أقربُ لي من ردائي

ولكنَّ بينَ ضلوعي سحابٌ / تراودهُ الريحُ عن نفسهِ، وتؤرجحهُ

فوقَ وادي الهباءِ / وما زالَ يحملُ وعدكَ أيقونةً / ويمدُّ يديهِ إليكَ

ليقتبسَ منكَ وميضَ البهاءِ .. ! " [٢٣].

هنا، تأتي الصور الرمزية لكل من البرق والريح – في هذا النص – محملة بدلالات شتى منها الدلالة على الجدب والعقم والانطفاء؛ وكأن الشاعر يعيش حالة اليأس والعقم ومرارة اللاجدوى في ظل واقع عقيم يشده إلى القاع؛ فلا نار تلفح وجه الشاعر، ولا نسمة رطبة تتسلل إلى رئتيه، ولا شيء نديّ خصب يداعب وجهه؛ فالريح جافة عقيم لا ومض فيها، ولا رطوبة، وهذا ما يعكسه في قوله: " **تأخرتَ يا برقُ ! أعرفُ أنكَ أقربُ لي من ردائي / ولكنَّ بين ضلوعي سحابٌ / تراودهُ الريحُ عن نفسِه / وتؤرجحُه فوقَ وادي الهواء .. ! إلخ** ". وبناء على هذا؛ فإن كل شيء ينذر بالقتامة، والسواد، والجفاف؛ ومن منظور نصي رؤيوي فإن الشاعر استطاع أن يؤكد لنا سلطة بعض الصور في الحفاظ على الدلالة نفسها في العديد من النصوص، بمعنى آخر: إن الشاعر قد يغلب دلالة رمزية على دلالة رمزية أخرى وفق نمذجة فنية تستحوذ على دلالة معينة على

حساب دلالة أخرى، مما يعني أن ثمة نمذجة فنية إيحائية تغلب صورة على أخرى في سياقات عديدة، وهذا ما لاحظناه في دلالة المطر / والريح في شعر نزار بريك هنيدي .

رابعاً – ديناميَّة الصورة / وجدليَّة الأضداد

لا شك في أن جدلية الأضداد من مولدات الصورة الشعرية الحداثية التي تقوم على التنافر والتضاد في علاقاتها الإسنادية؛ وبناء على هذا، اكتسبت القصيدة الحداثية مساحة شاسعة من فضائية التعبير نظراً إلى الإمكانات الضدية التقابلية المؤثرة في شفرات الدلالة التي تتدرج ضمن أنماط تعبيرية ثنائية: " **بحيث نجد في المتباينات والمتشاكلات مقدرة في نفسها، كلاً منها على حدة. ثم نلقى تشاكلات قائمات على حدة من جهة ثانية، وتباينات قائمات على حدة من جهة أخرى: مقدرات تقديراً مراعياً توازن العلاقة الدلالية والشعرية بينهما** " [٢٤].

وغالباً ما تقوم الأضداد بشحن الصورة الشعرية بالتكثيف والإيحاء من جهة، وتشحنها بالدينامية الحركية والإيقاعية من جهة ثانية، لهذا نلحظ أن دينامية الأضداد من مولدات الشعرية الحداثية التي تعبث بإيحاءات الصورة ودلالاتها القائمة على المشابهة حيناً، والتنافر والاصطراع والتضاد حيناً آخر؛ وعلى الرغم من " **أن تلك الصورة الحداثية قد تكون في مظهرها السطحي مفككة أو متضاربة أو متنافرة إلا أن ذلك ليس بالصورة الحقيقية للقصيدة؛ بل إن هذا التفكك الذي يبدو يولد من خلفه طاقات مجتمعة تبدو من خلال البناء الشعري. إن الخيال الشعري في تفككه السطحي إنما يقصد من ورائه الدعوة للنفاذ خلف هذا التفكك لإقامة تعادل في نظام القصيدة الشامل** " [٢٥].

واللافت أن أغلب صور الشاعر نزار بريك هنيدي تقوم في بنيتها التعبيرية على خاصية التضاد والتنافر، التي تسهم – بشكل أو بآخر - في إكساب نصوصه الشعرية مزيداً من التكثيف والإيحاء، على نحو ما نلحظه في قوله :

" **أنا الذي سفحتُ أيَّامي / على أعتابِ بابكِ الموشَّى بالعبير والنغمْ**
كنتُ أسيرُ في البراري سادراً / أرعى نجومي في فضاءاتِ العَدمْ
حينَ هوتْ شمسٌ على قلبي، / ففاحَ النورُ دمْ
والتفّت الأشجارُ حولَ موكبي، / وانحنتِ القممْ
" [٢٦].

يعمّق الشاعر دينامية الصورة – في هذا المقطع – من خلال ثنائية التضاد أو التنافر، بين أجزاء الصورة، التي يزداد إيقاعها من خلال تنغيم القوافي، وتشاكلها الصوتي، ومفارقتها التصويرية كما في قوله: (**أرعى نجومي في فضاءاتِ العدمْ / والتفّت الأشجار حولَ موكبي وانحنتِ القمم**) مولداً نوعاً من المفارقة التصويرية بين فضاءات العدم التي تدل على قمة التلاشي، والانحدار، و(الانكسار)، / و " **انحنت القمم** " التي تدل على قمة العظمة، والعزة، والشموخ، وهكذا يفعّل الشاعر دلالة صوره بالاعتماد على تقنية التضاد التي تسهم – بشكل أو بآخر – في دينامية الصورة، وإكسابها نوعاً من الفانتازية الجمالية التي تزيد حركة النص الدلالية والإيقاعية إثارة وعمقاً في آن، وهذا يقودنا إلى القول: " **التشكيل الأدائي أشبه بانبثاقات ضوئية، قد تتخالف شعاعاتها، وتتعدد لمعاتها غير أنها في امتداد فضائها، وانفساح أفقها تخلق جدلية وجدانية، هي أشبه بسمفونية تتعدد نغماتها، ولكنها تتوحد من خلال التعدد، وتتجمع من بين التفرق، لتصبح الكل في واحد** " [٢٧].وهذا ما لاحظناه في حركة صوره وبنيتها التعبيرية .

خامساً – ديناميَّة الصورة / وانعكاس المكان (جمالية المكان) :

ما من شك في أن للمكان حضوره في شعرنة الصورة، وتكثيف دلالاتها؛ فالمكان – استناداً إلى ذلك – نوعان؛ مكان فيزيائي، ومكان شعري، أما المكان الفيزيائي فهو " **المكان الواقعي الذي يتحدد بالمقاسات، والأبعاد، ويشغل حيّزاً في وجودنا المادي بما يحتويه من عناصر مكوّنة مختلفة** " (٢٨).

ونقصد بالمكان الشعري: " **المكان الذي يصنعه فضاء النص الشعري بما يحمله من خيال جموح، وتجاوزات وبعد عن الواقع؛ ولما كانت لغة الشعر تتمرد - في معظم الأحيان - على اللغة العادية والنظام اللغوي الذي يسود حياتنا الاعتيادية، فمن الطبيعي أن يختلف المكان الشعري عن المكان الواقعي، وذلك نتيجة لما يضفيه الخيال على النص الشعري** " (٢٩).

فالمكان في الشعر يتشكل: " **عن طريق اللغة التي تملك بدورها طبيعة مزدوجة، إذ للغة بعد فيزيقي يربط بين الألفاظ، وأصولها الحسية، كما أن لكل لغة نظاماً من العلاقات التي تعتمد على التجريد الذهني، لكن المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بوساطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع، غير أنه يظل على الرغم من ذلك واقعاً محتملاً؛ إذ إن جزئياته تكون حقيقية؛ ولكنها تدخل في سياق حلمي يتخذ أشكالاً لا حصر لها، يصل إليها الخيال اللغوي فيما يمكن أن يسمى جماليات اللغة، أو جماليات الخيال** " (٣٠).

فالمكان الشعري مكان ما ورائي مرسوم بريشة تخيلية شاعرية تزوّقه كما في الحلم أو الخيال؛ يقول الناقد محمد صابر عبيد: " **دلفت تقانات السينما إلى ميدان النص الشعري الحديث مزودة عناصره بقيم جمالية جديدة ضاعفت من طاقته على المغامرة، ودفعته إلى ارتياد سبل فنية أكثر انفتاحاً وديناميةً واتساعاً، جعلته على صعيد صراع الأمكنة الشعرية يبتكر صيغاً مكانية مستحدثة، اقتربت كثيراً من حرارة السينما على النحو الذي يتفلمن فيه المكان، ويؤدي وظائف شعرية تطور مدياته الجمالية من جهة، وترفع من جهة أخرى مقولته إلى درجة دلالية أعمق** " (٣١).

ولو نظرنا في فضاءات الأمكنة الشعرية – في قصائد هذا الديوان - لوجدنا أن الشاعر يرسم المكان بعدسة مونتاجية قريبة تشعرنه بكل ما فيه من رؤى، ومضامين، روحانية مشهدية، عميقة، ترصد دقائقه وتفاصيله بدقة، كما في قوله :

" **على مقعدٍ في حديقةٍ / رأيتُ العواصفَ / تجلسُ محنيةَ الظّهر**

تقرأ أبراجَها في صحيفةٍ !

* * *

رأيتُ طيوراً بلا أجنحَةٍ / تقصُّ الحكاياتِ / عن كائناتٍ مخيفةْ

تحلّقُ دونَ وقودٍ، / وتبني بيوتاً لها / في أعالي الشجر

* * *

رأيتُ شموساً / تعبُّ دخانَ سجائرها / تتأفّفُ من حرِّ هذا النهار ،

وتلعبُ بالنردِ في ظلِّ صفصافةٍ يابسةْ !

* * *

على مقعدٍ في حديقةٍ / رأيتُ الوطنَ يخبِّئُ عينَيهِ خلف جريدتهِ ،

حينَ يعبرُ بعضُ الصغارِ، ويبكي، فترجفُ كفّاهُ / يضربُ بالأرضِ عكّازَهُ / ويسبُّ الزمنَ " (٣٢).

يرسم الشاعر فضاء المكان بدقة متناهية بكل تفاصيله الجزئية، ودقائقه الخفية، بصور تجسيدية وتشخيصية في آن، مضفياً بعضاً من رؤاه ببعديها الخارجي والداخلي " النفسي "؛ وكأن المكان جزء لا يتجزأ من الشاعر وكيانه الداخلي وشعوره الباطني النفسي إزاء الأشياء المحيطة به؛ بكل جدلياتها وانعكاساتها ومظاهرها الخارجية والداخلية: [**على مقعدٍ في حديقةٍ / رأيتُ العواصفَ / تجلسُ محنيةَ الظهرِ / تقرأُ أبراجَها في صحيفةٍ .!**]، هذه الصورة التشخيصية للعواصف تنم عن تجسيده للمكان وفضائه الدلالي من جهة، وتشخيصه المقصود من جهة ثانية للأشياء الصامتة أو الجامدة، بغية تحريكها وتمثيلها للبعد النفسي الذي يولده فضاء المكان، وفضاء الذات الشاعرة التي تحس بالأشياء المحيطة بها، وتشعرنها بشفافية عالية، وكأنها أشياء حية نابضة بالحياة، والإحساس، والشعور، وليست مجرد أشياء صامتة أو جامدة تستحوذ على فضاء معين في الحيز المكاني: [**رأيتُ شموساً / تعبُّ دخانَ سجائرِها / تتأففُ من حرِّ هذا النهارِ، وتلعبُ بالنردِ في ظلِّ صفصافةٍ يابسةٍ !**]

ويؤسس الشاعر المقطع الأخير استناداً إلى جدلية " الزمن / والمكان "، حينما يشخص الشاعر الوطن بإنسان هرم ترتجف يداه على عكازه القديم / يلعن الزمن الجهم الذي أوصله إلى هذه الحال؛ فيجعل الشاعر المكان والزمان يقفان على طرفي نقيض، وكأنهما في حالة اصطدام دلالي عنيف بين إحساس بحيوية المكان وجماله، وإحساس بسطوة الزمان على المكان، وعلى جميع الموجودات من حوله، مما يؤدي إلى تكثيف الدلالة بنقيضها: [**على مقعدٍ في حديقةٍ / يبكي فترتجفُ كفّاهُ / يضربُ الأرضَ بعكّازهِ / ويسبُّ الزمنَ**]. وهكذا يتماهى المكان بالزمان في علاقة جدلية تقوم على التنافر والتضاد،

مما يؤدي إلى ازدياد فاعلية المكان عبر تقنيتي التشخيص والتجسيد التي تزيد الصور المكانية درجات عليا من الإيحاء، والتمثل، والإدراك. وهذا يقودنا إلى القول: " **إن المكان - في شعر نزار بريك هنيدي - مسكون بالتحول والدياليكتيك والتغير فهو ليس ثابتاً، وإنما يتحرك تبعاً لإحساس الشاعر ونبضه الشعري، لهذا يفعّل الشاعر المكان بتقنية التشخيص والتجسيد، لإضفاء هالة من الإثارة والدينامية والحركة على جزئيات المكان ودقائقه الصغيرة، فيبدو المكان متحركاً بحركة الشاعر النفسية، وإحساسه الشعوري؛ أي يتخطى الشاعر حدود المكان الفيزيائي الحقيقي إلى حدود المكان الشاعري أو الشعري، إذ يضفي الشاعر عليه بعض الرؤى والدلالات والمضامين الجديدة، ليحقق رؤية مكانية انفتاحية شاملة تنم عن البناء المتنامي لعناصر حركة النص الداخلية، وانفتاحها المكاني اللامتناهي على الوجود** .

سادساً - ديناميَّة الصورة / وتشظّي الذات :

ما من شك في أن للذات الشاعرة حضورها في النص؛ فقد تكون هذه الذات نرجسية، وقد تكون مأزومة، متشظية، وقد تكون عبثية أو جدلية، وقد تكون يائسة انطوائية؛ وقد تكون ثورية (صاخبة) قائمة على الديالكتيك والتناقض والصراع مع الآخر، سواء أكان هذا الصراع قائماً على الحقيقة أم المجاز كالصراع مع الزمان، والمكان، والواقع المحيط بالكامل؛ وقد يتساءل البعض: **ما علاقة الذات الشاعرة وتشظيها بدينامية الصورة ومسارها الفني أو الدلالي أو الجمالي ؟ وهل الذات المأزومة المتشظية هي الذات المثلى القادرة على تحريك الصورة وكسر جمودها ؟! ومتى يتم التفاعل أو التلاحم الخلاق بين الذات الشاعرة وبنية الصورة ؟ وهل علاقة الذات الشاعرة بالصورة علاقة جدلية أم علاقة تلاحمية تفاعلية ؟ وما هي الخاصية التي تحكم الذات**

الشاعرة في تشظيها في إطار الصورة الجدلية الناضجة فنياً ؟ وهل تشظي الصورة يعكس – بالضرورة – تشظي الذات أم لا ؟ وكيف يمكن تفعيل دور الصورة في معمعة تشظي الذات وانكسارها / وجمودها وتحجرها ؟!

ما من شك في أن الإجابة عن هذه الأسئلة في هذا الحيز البحثي الضيق لأمر أشبه بالمستحيل، خاصة إذا أدركنا أن الذات الشاعرة مسكونة بذوات عدة– إن جاز التعبير – فهي الذات اليائسة الحزينة تارة، والذات الثورية الديالكتيكية الصاخبة تارة، والذات الفاعلة والمنفعلة تارة أخرى؛ فالذات تتنوع بتنوع الرؤيا الشعرية أو المنظور الشعري أو المغزى الرؤيوي للنص، فقد تنزع الذات إلى اليأس والأسى حيناً، وقد تنزع إلى الأمل والتفاعل حيناً آخر؛ وقد تتشظى الذات وتعكس في تشظيها دينامية وحركة صاخبة نلحظها على صعيد الإيقاع، واللغة، والصور، كما في قوله:

" على سجّادةِ الأيامِ / أروي جذوةَ القلق

.

ومن أغوار ليل القلبِ / أنبشُ وشمَ داليةٍ

تحدّثُ غربتي بالصمتِ / واتكأتُ / على قضبان نافذتي

لتحرسَ ضحكتي / وتصونَ لي لغتي / وترقبَ عودتي

في موكبٍ من نرجسٍ يختالُ بين خمائل الألق

* * *

ألمُّ عن الدروبِ غبارَ أسئلتي / وأطلقُ في السهوبِ وعولَ أخيلتي

وأنتشلُ التفاصيلَ التي ألقيتُها من زورقي / لما اعتراني هاجسُ الغرق

* * *

أزيحُ ستارةَ الضوضاءِ عن ترجيع أغنيةٍ، ترفرفُ حولَ رأسي

عندما أغفو / وتجري في عروقي / حينما أطفو على حمم من الأرق " (٣٣).

ما يلفتنا - في هذا النص - دينامية الصورة الصاخبة التي تنم عن تحول في الدلالات، وفوضى أو عبثية في الإسنادات المجازية، التي تأتي متنافرة، متشظية، لا تنم إلا عن صخب لغوي، وفوضى وعبثية، وتشظٍ نفسي على المستويات اللغوية والتشكيلية كافة؛ ولو دققنا في هذه الصور [**على سجّادةِ الأيامِ / أروي جذوةَ القلق / أنبش وشمَ داليةٍ / تحدثُ غربتي بالصمتِ / .... أزيحُ ستارةَ الضوضاءِ عن ترجيعِ أغنيةٍ**] لوجدنا أن إيقاع هذه الصور عبثي صاخب يعكس حالةَ التشظي والهذيان التي وصلت إليه الذات الشاعرة في قلقها وصراعها مع الوجود؛ لهذا جاءت الصور صاخبة / متنافرة / متشظية لا تنم إلا عن انحراف شاسع بين الدوال والمدلولات التي تؤدي إلى الصخب اللغوي أو العبث التصويري الفانتازي الذي يصل حدَّ الإدهاش: " **ألمُّ عن الدروبِ غبارَ أسئلتي / وأطلقُ في السهوبِ وعولَ أخيلتي ... لما اعتراني هاجسُ الغرق** ". إن هذه الإسنادات اللامألوفة تحرك إيقاع الصورة، وتزيد من خصوبتها الجمالية بكسرها حاجز المعتاد أو المألوف في الإسناد والتصوير؛ الأمر الذي سيؤدي – لا محالة – إلى تفاعل الصور وتضافرها رغم تشظيها وتنافرها على مستوى الصور الجزئية، لكن على مستوى المشهد الكلي أو الصورة الكلية، فتبدو الصور متآلفة متفاعلة في التأكيد عن حالة القلق والتشظي التي وصل إليها الشاعر، وهذا ما لاحظناه في الختام [**حينما أطفوا على حمم من الأرق**]. وهكذا تتفاعل الصور، وتتنامى، وتزداد حركتها من خلال تشظي الصور، وتناميها، وتضافرها الذي ينم عن تشظي الذات، وانكسارها، وقلقها الوجودي الذي يعكس حالة التهدج والهذيان التي وصل إليها الشاعر في الختام ليوقظ

أعماقنا – على حد تعبير باشلار: " **فالقصيدة بغزارتها وعمقها توقظ أعماقنا من جديد** "(٣٤).

سابعاً – دينامية الصورة / وشعرنة السرد:

لقد أفادت القصيدة الحداثية من تقنيات أدبية أخرى كتقنية القصة، والمسرحية، والمونتاج السينمائي، ولعل إكثار القصائد الحداثية من بنية السرد دليل تأثر هذه القصائد بالقصة، إذ تركت أثرها الواضح في أعمال الشعراء بما فيها من مقومات الحوار، والوصف، والمونولوج الداخلي، وغيرها، وقد تعددت أنماط السرد في بنية قصائد نزار بريك هنيدي، معتمداً في ذلك على التركيز، والتكثيف، والاقتصاد بالعبارة؛ والاعتناء بالانتقالات الهادفة، وتجنب التفاصيل الزائدة، ومراعاة التسلسل التاريخي للحدث؛ وسيادة العناصر الغنائية، ومراعاة الانتقال المفاجئ في بنية الصور من حقل دلالي إلى حقل دلالي آخر .

وقد اعتمد الشاعر نزار بريك هنيدي – على بنية السرد – كأداة محورية في نقل تجربته إلى المتلقي، وقد أسهمت هذه التقنية – بشكل أو بآخر – في تحريك صوره؛ من حيز الجمود، والنمطية، إلى حيز الإبداع، والإثارة، والشاعرية، على نحو ما نلاحظه في قوله :

" **وحيداً يجلسُ على صخرةٍ / وليس أمامَهُ سوى أشلاءِ لجيفةٍ**

تنبعثُ منها رائحةُ التفسخ، / كثيفة .. خانقةً

وحيداً / العفونة تملأُ صدرَهُ / والرمادُ يملأُ فمَهُ

وخدرٌ ممزوجٌ بالتحفُّز / يسري في عروقِهِ / يحاولُ ألا يصدق.!

يغمضُ عينيهِ: تتراءى له المدنُ والغاباتُ والجبالُ المأهولةُ ؛

والينابيعُ. يفتحُ عينيه: خفافيشُ تلهو بكراتٍ من نور

زواحفُ تتسلَّق أعمدةُ معدنية / مرتفعاتٌ من ركامِ الأحجار

والأتربةِ المدمَّاةِ / ومستنقعاتٌ من الحموضةِ والأبخرةْ .

ينكفئ إلى داخلِه ... " (٣٥).

تطغى بنية السرد الوصفي على صور المقطع السابق بأكملها؛ وهي صور وصفية ترصد الأحداث بلغة سردية أقرب ما تكون إلى الأسلوب القصصي منها إلى الأسلوب الشعري، فالشاعر فيها مسكون برصد الأحداث، ووصف الحالات بدقة متناهية؛ وهي أقرب ما تكون إلى بنية السرد القصصي الوصفي المعاصر؛ الذي يهتم بالجو النفسي للسارد؛ والصور الوصفية التي ترصد المشاهد بدقة متناهية؛ وهذا ما لاحظناه من خلال دينامية الصور، وانفلاتها من نطاق التذويق والتنميق الشعري المستحدث؛ إذ يجري فيها الشاعر مجرى السارد القصصي الذي يهتم بنقل الصور والأحداث بما هي في واقع الحال، لتنطق بما في داخله من مثيرات تنم عن اليأس، والتشويه، والإحساس بالتشظي والوحشة، كما في قوله: " **وحيداً يجلسُ على صخرةٍ / وليس أمامهُ سوى أشلاءِ لجيفةٍ تنبعثُ منها رائحةُ التفسخ، / كثيفة .. خانقةً .... يفتحُ عينيه: خفافيشُ تلهو بكراتٍ من نور..** " هذا التشويه الاصطراعي النفسي في نطاق الصورة، ينقل الصورة من طابعها الجمالي إلى طابعها النفسي الاصطراعي، وكأن الشاعر يعيش حالة تشويه وانكسار متمثلة بالانكفاء والعزلة عن المجتمع؛ وإحساس بالتمزق والتلاشي في ظل مجتمع متفسّخ قائم على التناقض والتمزق، والتشظي، والانحطاط .... إلخ .

وفي بنية السرد تتسع المساحة " للغنائية "، وتجد الذات مجالاً رحباً للإفضاء والبوح بمكنونها، والتغني بمشاعرها العاطفية، فهي أشبه ما تكون بأغنية حب للحبيبة وتعكس إحساساً جارفاً بالعشق، وتلفتنا بإيقاعها الثري

الذي تولده سلسلة الأسئلة التالية، كما في قوله :

" كيفَ أكسرُ سطحَ الجليدِ / لأستلَّ روحي وأخرجُها من غلالاتها ؟

كيفَ أحفرُ نهراً / لتنسابَ فيه الأحاسيسُ صاعدةً من دهاليزِ أعصابها ؟

كيفَ أحرقُ صمتَ العصور ؟ وكيف أحطمُ قوقعة الأبديَّةِ ؟

كيفَ ألوِّن ريشَ الوجودِ ؟ / كيفَ أنشرُ ظلّي على ومضاتِ الكواكبِ ؟

كيفَ أرسمُ نافورةَ الوجدِ حينَ يؤجّجها الاشتهاءُ .؟

كيفَ .. كيفَ .؟ وليسَ أمامي سوى برهةٍ من هباءٍ .! " [٣٦].

يحاول الشاعر – في هذا المقطع – أن يحرّك الصور بدينامية الأسئلة المتراكمة، التي تسهم – بشكل أو بآخر – في تفعيل مجرى السرد، ليغدو شعرياً في مضمونه وصوره المتراكمة؛ إذ إن كل سؤال في منحاه يتضمن صورة فنية مثيرة تحتفظ بإثارتها، وجدليتها ومظاهر إدهاشها، كما في قوله: (**كيفَ أحرقُ صمتَ العصور ؟ / كيف أحطم قوقعةَ الأبديةِ / كيف ألوِّن ريشَ الوجودِ / كيفَ أنشرُ ظلّي على ومضاتِ الكواكبِ**). واللافت – على الصعيد الفني – أن تراكم هذه الأسئلة يفعّل صدى الأبيات، ويكسر تقريرية السرد من جهة، ويفعّل إيقاع الصورة الفنية من جهة ثانية، وبناءً على هذا، ينطلق السرد من التقريرية والأنساق الثابتة إلى الدينامية، والإثارة، والإدهاش، وهذا ما لاحظناه في تكرار صيغ الاستفهام بـ" كيف "؛ التي تمتد لتستغرق النص بأكمله؛ كما في قوله: (**كيف أرسمُ نافورةَ الوجدِ حين يؤجّجها الاشتهاء .؟/ كيفَ .. كيفَ .؟ وليسَ أمامي سوى برهةٍ من هباءٍ . !**). وهكذا يفعّل الشاعر بنية السرد بدينامية الأسئلة المتراكمة التي تكثف دلالة الصورة، وتزيد من خصوبتها الجمالية، لتجسد المشهد الشعري أو الغرامي العاطفي خير تجسيد في ذاكرة المتلقي وحافظته أكبر فترة ممكنة من الزمن .

ثامناً – ديناميَّة الصورة / وشعريَّة الجسد .

شكّل الجسد في المتن الشعري الحديث هاجساً شعرياً ورمزاً ما ورائياً حمّله الشعراء العديد من الدلالات الروحية؛ فلم يعد الجسد مجرد وسيلة للإغراء، بل أصبح رمزاً مكثفاً يدل من خلاله الشعراء على " **السلطة – السياسة – العقيدة** "، تقول الدكتورة أمال منصور: " **إن المرأة حينما أدركت اختلاف جسدها عن الآخر قرّرت أن تكون مغرية، ليتحول الجسد مساحة العالم كله، بل تفجيراً للإيحاءات فهي عن طريقه تروي الثقافي والاجتماعي ... ليس هذا فحسب، بل لتجعل كتابتها كلها خطوطاً حمراء ... كلها تنتمي إلى الثالوث المحرم (الجنس / الدين / السياسة)** " [٣٧].

ولهذا: " **يُسجّل الجسد حضوره في العالم كلغة تعبيرية، وكرؤية بانورامية من خلال الحركة، الشكل، اللون ... حيث يشكّل في عالم من الموضوعات والأشياء ذات أشكال وألوان وتعبيرات متعددة، تبعث في المتلقي (الكاتب، الفنان، المصور ...) إثارات وأحاسيس متنوعة، تحيل على معانٍ متعددة. فعبر الألوان يريد الجسد أن يمرر وسائل متعددة ذات معان دنيوية وروحية، عرقية وثقافية، أخلاقية وسياسية** " [٣٨].

وتتعدد الدلالات التي يفجّرها رمز " الجسد " في مضمار القصيدة الشعرية عند الهنيدي فهو يتخذ الجسد رمزاً صوفياً يسهم في إضفاء هالة من القداسة على صوره وتراكيبه الشعرية، كما في قوله :

" من أينَ ينهمرُ الركامُ / على ينابيع الجسدْ؟

لم يكتملْ إشراقُنا. / وتلالُ صبوتِنا التي اصطفّتْ

على شفةِ اندلاع الروح واستشهادِها / تُعلِي

قناديلَ التشوّق
في انتظار وصولِنا / ومرافئُ الآفاق تسفحُ لأزوردَ ضيائها
في قبلةِ الإغواء عن بعدٍ، ....
كانتْ خلايانا تمورُ ببهجةِ الأنغام / والآهاتُ تقفزُ
فوقَ أحبال القمرْ / كانَ الزمانُ حمامة / تغفو على الكرسي بين ثيابنا
والعريُ يسكرُنا / فترقصُ بينَ أهدابِ الخدَرْ " (٣٩)

هنا يتخذ الشاعر دال " الجسد " رمزاً صوفياً، يفجِّر من خلاله العديد من الدلالات الروحية، كـ" **الإشراق، والصفاء، والصبوة، والأنغام، والخدر، والينابيع، والروح، والوصول** "، وهي كلها مفردات صوفية مغرقة في التجلي الإلهي الأسمى؛ ومن هنا يتضح لنا أن دال " **الجسد** " ليس مجرد شيء مادي محسوس، وإنما هو رمز صوفي يخرج به الشاعر من إطاره المادي إلى إطار روحاني شفيف، أي إن دال " **الجسد** " ليس رمزاً مادياً يقصد به الشاعر الشهوة والإغواء – كما قد يظن القارئ للوهلة الأولى – من خلال بعض الدوال الدالة على ذلك كـ" **العري – الخدر – قبلة – الإغواء** " التي تدل على اكتمال اللذة والنشوة الحسية، الأمر الذي قد يعصف بفكر المتلقي ويحرفه عن المسار الدلالي الصحيح للقصيدة.

واللافت أن الشاعر يحرّك صور القصيدة، لتشحن بدلالات عديدة من خلال شعرنة الجسد ورمزيته التي تنأى عن الإطار المادي المحسوس إلى إطار روحي ما ورائي عميق غير محسوس. لهذا جاءت الصورة مثيرة في حركتها الدلالية لأنها تخفي وراءها دلالات وإيحاءات ما ورائية عميقة لا يمكن كشفها إلا من خلال التغور في أبعادها ودلالاتها وارتباط بعضها ببعض.

تاسعاً – ديناميّة الصورة / وتكسير التتابع :

إن أبرز ما يميز القصيدة الحداثية أنها خلخلت نظام الصور بإسناداتها القائمة على التفكيك واللامجانسة، إذ بدأت تشعرن الجدلي والمختلف (المتنافر) أكثر من شعرنتها للمؤتلف والمنسق والمتشابه؛ وهذا يعني أن حركة الحداثة الشعرية أصبحت على دراية ووعي بأن الشعر – هو قبل كل شيء – شعور؛ وهذا الشعور أياً كان نوعه سواء أكان [شعوراً يائساً متشظياً، أم شعوراً إنسانياً حالماً] هو شعور شعري ينبغي تجسيده باللغة التي تناسبه، وتفجر مكنونه للمتلقي؛ فالشعور اليائس المتشظي لا تعبّر عنه إلا الصور المتشظية (المتنافرة) التي تكسر التتابع والتوافق بين الجمل والتراكيب؛ والشعور المصطهج حباً لا تعبّر عنه إلا الصور المتدفقة المصطهجة بالتوق والعاطفة والانفعال، يقول الناقد عبد الحفيظ بن جلولي: " **أصبح محور النص يدور حول توليد الصورة، كآلية لمسرحة التجربة – كانفعال وكفعل – هذا التوليد لا يكون في مستويات لوحاتية واضحة التقاليد والألوان؛ بل عبر إنتاج توهيمي لظلال تعكس مفهوم الحالة الصوفي** " (٤٠).

وهذا يعني أن القصيدة الحداثية أخذت تشعرن الصورة السينمائية أو المشهدية التي تكسر حاجز التتابع المنطقي، وتفتح المجال واسعاً لبعض اللقطات المفاجئة التي تصدم القارئ، وتعبث برؤيته السينمترية المطردة التي يتتبعها على مدار المشهد. ويعدُّ الشاعر نزار بريك هنيدي من أبرز الشعراء الذين نوعوا في صورهم، وكسروا تتابعها المنطقي في المشابهة، حين ثاروا على المألوف، وأخذوا يفعّلون فضاء صورهم التعبيري والشعري بمشابهات متباعدة لا يمكن إدراك أبعادها بسهولة ويسر، وهذا ما نلحظه في قوله :

" في ليل الماءِ / همستْ أطيافُ الأزرق: كيفَ

غفوتَ وقلبك منذورٌ للرعشةِ
في وضحِ الأشياء ؟ / كيفَ خلعتَ سماءَكَ / ثم لبستَ الرملَ
لتسجُدَ في كهفِ الأصداءِ ؟ / من غرَّر بالجمر المتوهِّج / في أعماقِكَ / حتى غادرَ
مكمنهُ / فتجمَّد في جيبِ الأنواءِ ؟ ولماذا مزّقتَ غلالة روحكِ حتى فرَّت منكَ
عصافيرُ الإشراق، / وغابتْ في حمَّى نزواتِكَ أسرابُ الأنغام، وهامَ جوادُكَ
في بيدِ الأهواء !

* * *

يا أزرق مدَّ بساط البحر / وخُذْ بيدي كي أمشي فوقَ الماءِ !
يا أزرق قرِّبْ سقفَ الكون، / وأطلقْ عنقائي / كي تلتقط النورَ
المتناثرَ في الأجواءِ ! / يا أزرقُ مرِّرني في النار، وأرشدني للنبع ،
وعلّمني الأسماءَ " (٤١).

هنا، يكسر الشاعر حاجز المشابهات الروتينية المألوفة في الصور، محطماً تتابعها المنطقي، وإسنادها المجازي المألوف، محاولاً اعتصار دلالاتها كافة عن طريق الانزياح التعبيري المفاجئ بالانتقال من الإسنادات القائمة على المشابهة والمواءمة، إلى الإسنادات غير المألوفة، التي تقوم على المتباعدات كالمتضادات والمتنافرات، كما في الصور التالية [**فتجمَّد في جيبِ الأنواءِ / يا أزرق قرِّب سقفَ الكون / وأطلق عنقائي / كي تلتقط النورَ المتناثرَ في الأجواءِ**]، بمعنى أدق: إن الصورة – لدى الهنيدي – تخلق إثارتها، بكسرها للإسناد النمطي المألوف بإسنادات مجازية (شاعرية) تعتصر كل إيحاءات القصيدة التعبيرية والأدائية والدلالية، كما في الصور التالية: [**كيفَ خلعتَ سماءَكَ / ثم لبستَ الرملَ لتسجدَ في كهفِ الأصداءِ**]، هذا الانزياح الفني التعبيري يفعّل دلالات الصورة، ويزيد من فضائها التعبيري والتأثيري في المتلقي؛ الأمر الذي يقودنا إلى القول: " **كل قصيدة من الشعر مثل القطعة الأثرية التي وإن تشابهت في نقوشها ومادتها وألوانها مع قطعة أخرى، فإنها تظل دائماً فريدة تفرد الإنسان الفرد في هذا الوجود على الرغم من تكاثر أشباهه ونظائره** " (٤٢).وهذا الأمر ينطبق على الصور فإن تشابهت الصور في بعض أطرافها فإنها تتميز من تجربة إلى أخرى، ومن شاعر إلى آخر، فالشاعر نزار بريك هنيدي يفعّل صوره بإسناداتها المجازية اللامألوفة التي تفعّل النص الشعري على المستويات التعبيرية والأسلوبية كافة .

أخيراً يمكن القول :

إن شعرية الصورة – عند الشاعر نزار بريك هنيدي – تتأتى من فاعليتها التعبيرية، وإسناداتها المجازية اللامألوفة؛ وقدرتها الفائقة على الاختراق والتجاوز؛ فهو شاعر الصورة الديالكتيكية المثيرة التي تصنع تميزها من خلال تفاعلها الخلاق الذي يقوم على الاختراق والتجاوز والانحرافات المتباعدة في بنية الصورة، مما يجعلها ذات بنية ديناميةٍ منفتحة فاعلة على المستويات التعبيرية والشعرية والتشكيلية كافة .وهذا ما أشار إلى بعض منه الأديب وليد معماري حينما قال: قصائد نزار بريك هنيدي تعكس بإيقاع خصب عالم الأشياء المحسوسة، علاقات الواقع وقوانينه، كاشفاً عن الجوهري فيها، وهذا غاية الفن، ليس كل فن ... وإنما ذاك الصادق مع الحياة فقط "(٤٣).

والشاعر نزار من وجهة نظرنا – شاعر صادق مع التجربة الحديثة ككل مفعلاً إثارتها بطرق شاعرية متنوعة لا يضاهيه فيها حتى الكبار من جيل الستينيات من القرن الماضي .

الحواشي:

(١) نقلا من مقال الاشتغال السيمولوجي، لناديا خاوة، مجلة كتابات معاصرة، ع ٦١، ص ١٠٥.

(٢) العوادي، الحبيب، ٢٠٠٦ – الذاكرة والزمن، مجلة كتابات معاصرة، ع ٦١، ص ١٠٩.

(٣) اليافي، نعيم – الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر، القاهرة، مصر، ص ٨٣. نقلا من مقال (الصور الفنية في الموشحات الأندلسية) لفيروز الموسى، مجلة بحوث جامعة حلب، ص ٣٢.

(٤) الموسى، فيروز، ٢٠٠٣ – الصورة الفنية في الموشحات الأندلسية، مجلة بحوث جامعة حلب، ص ٣٢.

(٥) القط، عبد القادر، ١٩٧٨ – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، مطبعة مكتبة الشباب، القاهرة، ص ٤٣٨. نقلا من مقال " الصورة الفنية في الموشحات الأندلسية "، ص ٣٢.

(٦) الموسى، فيروز، ٢٠٠٣ – مرجع سابق، ص ٣٣.

(٧) الموسى، فيروز، ٢٠٠٣ – مرجع سابق، ص ٣٣.

(٨) س. د. ي لويس: الصورة الشعرية، تر: أحمد ناصف الجنابي، مالك ميري، سليمان حسن ابراهيم، وزارة الإعلام العراقية، ص ٣٧. نقلا من كتاب الشريف الرضي ومنطلقاته الفكرية، ص ٣٠١.

(٩) الصمادي، امتنان عثمان، ٢٠٠١ – شعر سعدي يوسف (دراسة تحليلية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ١٤٨.

(١٠) زايد، علي عشري، ١٩٧٧ – عن بناء القصيدة الحديثة، دار الفصحى للطباعة، ص ٢٠٩.

(١١) الصمادي، امتنان عثمان، مرجع سابق، ص ٨٢.

(١٢) هنيدي، نزار بريك، ٢٠٠٤ – السيرة الزرقاء، دار الينابيع، دمشق، ط١، ص ١٣ - ١٩.

(١٣) عبو – عبد القادر، ٢٠٠٠ – مركزية التأويل للتواصل، ص ١٠٢.

(١٤) هنيدي، نزار بريك، ٢٠٠٤ – السيرة الزرقاء، ص ٢١.

(١٥) انظر الكبيسي، طراد، ٢٠٠٧ – تكوين الصورة، الصورة في التكوين، مجلة عمان الأردن، ع ١٤٧، أيلول، ص ٤٢.

(١٦) هنيدي، نزار بريك، ٢٠٠٤ – السيرة الزرقاء، ص ٢٠٥.

(١٧) المصدر نفسه، ص ٧١.

(١٨) سليلي، عبد الرحيم، ٢٠٠٧ – امبراطورية الأنقاض الشعرية، مجلة كتابات معاصرة، ع ٦٥، ص ٥٧.

(١٩) عيد، رجاء، ١٩٩٥- القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص ٧٣.

(٢٠) هنيدي، نزار بريك، ٢٠٠٤ – السيرة الزرقاء، ص ٢٠١.

(٢١) المصدر نفسه، ص ١٣١-١٣٢.

(٢٢) كليب، سعد الدين، ١٩٩٦ – وعي الحداثة (دراسة جمالية في الحداثة الشعرية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ٨٦ - ٨٧.

(٢٣) هنيدي، نزار بريك، ٢٠٠٤ – السيرة الزرقاء، ص ٩٩ - ١٠٠.

(٢٤) مرتاض، عبد الملك، ١٩٩٧ – قراءة النص بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل، كتاب الرياض (٤٦ – ٤٧) اكتوبر / نوفمبر، ص ٦٥.

(٢٥) عيد، رجاء، ١٩٨٥- لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص ٨٧.

(٢٦) هنيدي، نزار بريك، ٢٠٠٤ – السيرة الزرقاء، ص ١٩٧.

(٢٧) عيد، رجاء، ١٩٩٥- القول الشعري (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص ٧٨.

(٢٨) الحافظ لينا، ٢٠٠٣ – مقدمة نظرية لدراسة المكان في الشعر، مجلة بحوث جامعة حلب، ع ٤٤، ص ٢٥٠.

(٢٩) المرجع نفسه، ص ٢٥٠-٢٥١.

(٣٠) عثمان، اعتدال، ١٩٨٨- إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، ص ٥ – ٦. نقلا من مقال (مقدمة نظرية لدراسة المكان في الشعر)، ص ٢٥١.

(٣١) عبيد، محمد صابر، ٢٠٠٦ - مغامرة الأمكنة الشعرية، مجلة عمان، الصادرة عن أمانة عمان الكبرى، ع ١٣٦/ ص ١٤ - ١٥
(٣٢) هنيدي، نزار بريك، ٢٠٠٤ – السيرة الزرقاء، ص ٨٩-٩١.
(٣٣) هنيدي، نزار بريك، ٢٠٠٤ – السيرة الزرقاء، ص ٧٧-٧٩.
(٣٤) باشلار، غاستون، ٢٠٠٠ – جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ص / ٢٥/ نقلاً من مقال: الزهرة، شوقي، ٢٠٠٤ – هندسة المكان في شعر صالح سعيد الزهراني، ٦٣٩.
(٣٥) هنيدي، نزار بريك، ٢٠٠٤ – السيرة الزرقاء، ص ١٠٦- ١٠٧.
(٣٦) المرجع نفسه، ٢١٧ - ٢١٨.
(٣٧) منصور، آمال، ٢٠٠٦ – الخطاب الأدبي النسوي بين سلطة المتخيل وسؤال الهوية، مجلة عمان، ع ١٣٥/ أيلول، ص ٧٦.
(٣٨) عسو، بحاج، ٢٠٠٧ – نحن وفوكو: جسد للمراقبة والمعاقبة، مجلة كتابات معاصرة، ع٦٦، ص ٨٥ .
(٣٩) هنيدي، نزار بريك، ٢٠٠٤ – السيرة الزرقاء، ص ٢٤-٢٥.
(٤٠) ابن جلولي، عبد الحفيظ، ٢٠٠٦- حركة المشهد أو توليد الصورة في ديوان (يقين المتاهة)، مجلة عمان، ع ١٣٦، ص ٧٧
(٤١) هنيدي، نزار بريك، ٢٠٠٤ – السيرة الزرقاء، ص ٢٣-٣٢.
(٤٢) فضل، صلاح، ١٩٨٧ – إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ص ٢٦٢.
(٤٣) نقلا من ديوان " السيرة الزرقاء " صفحة الغلاف .

❑❑

(خطايا) غسان كامل ونوس:
أحلام مفتوحة على الواقع

سمير حماد

يعتبر غسان كامل ونوس واحداً من الأدباء القلائل الذين استمروا في إخلاصهم للأدب وعكفوا على تطوير وسائلهم وأساليبهم، وأوغلوا في اكتشاف العلاقات الاجتماعية وما يتمخض عنها من حراكٍ اجتماعي وتطور؛ مولياً أهمية كبيرة للتواصل الحرّ مع المتلقي حيث فتح آفاقاً جديدة للحياة في كل عمل من أعماله معبراً عن مفهومه للفن وهو يسعى منذ البداية ـ حيث بواكيره ذات المستوى الرفيع ـ للتوليف بين المبنى والمعنى والربط بين الصورة كخيال وحلم من جهة أو أداة لتوصيل المعنى أو الفكرة التي يهدف إليها لكن بطريقة جديدة تكسبها مزيداً من الدقة والالتزام مما جعل أعماله رمزاً لحياة لا تكف عن حضور مميز هي رموز وعلامات للتوصل إلى ما يبتغيه كما لو أنه لوحة تومئ إلى غنى التجربة من جهة وإلى الغنى الروحي من جهة ثانية.

لقد استطاع أن يحقق في هذه المجموعة انسجاماً وتناغماً في إبداعه دون أن يتخلى عن عنصر الإدهاش وإثراء حياتنا الأدبية بكل جديد ومفيد. لقد مزج ونوس في مجموعته خطايا على امتداد قصصها بين العقل والروح وحقق التوازن بين الانفعال كعمل للروح والضبط كعمل للعقل، ونحن نعلم أن الفن يتقدم بمدى تحقق هذا التوازن بين الواقع والخيال أي بين العقل والروح.

وأحسبني أمام هذا المبدع وهو يراقب نفسه مراقبة شديدة ليضمن نجاة إنتاجه من الغرق في التهاويل المرضية الكاذبة عندما يمعن في تأمله هائماً في تأمل الوجود بأحيائه وجماده فإذا به يخرج إلى الوصف الذي هو ابن شرعي للتأمل، وهذا الوصف بدوره يدفعه لاستخراج الفكرة التي تحتاج لمن يغوص لاستخراجها ولا نخفي أنها تحتاج إلى غواص ماهر أي متلق ذي خبرة عميقة لأن الصورة عنده قد لا تحاكي الواقع تماماً وهذا ما يجعل المتلقي ينفر أحياناً من تعقيدها لأنه يرغب في مطابقتها للواقع في الوقت الذي يسعى المبدع ليصل إلى ما يناسب موضوعه أو يقاربه ويشير إليه من بعيد.

ومن هنا نجد ونوس في (**خطايا**) على امتدادها لا يولي اهتماماً كبيراً للحادثة والحوار والتفاصيل معتبراً أن هذا ليس من شأن القصة القصيرة أو مستلزماتها الفنية والفكرية وإنما هذا وذاك يخص صنوفاً أخرى أدبية كالمسرح والرواية. والصور التي يقدمها في قصصه هي صور تطابق تلك التي في نفسه داخل إطارها الفني وليست بالضرورة تطابق ما في نفس المتلقي إذ لكل متلق ثقافته وطريقة تلقيه ومؤثرات التلقي عنده مرتبطة بذخيرته اللغوية وانتمائه الحضاري والإيديولوجي ومزاجه النفسي ومستواه العلمي والثقافي. ومن الملفت في المجموعة ذاتها هيام الكاتب بالإيقاع اللغوي وهذا نلمسه من

اهتمامه بموسيقى الألفاظ في رسمها ونطقها فهو شاعر أيضاً ويعرف جيداً أن القصة الحديثة وثيقة الصلة بالشعر فاللفظة لديها قدرة كبيرة على الإيحاء بالنغم والمساهمة في تكوين اللوحة الشاملة. ومما يلفت النظر في المجموعة القصصية كلها أن المؤلف تناول عبرها تاريخ المسكوت عنهم في التاريخ من فقراء وأنذال ومومسات... إلخ.. بعيداً عن تاريخ الوجهاء والعظماء، أي تناول شخصيات من القاع الاجتماعي حيث كشف الارتباط بين الرمز والحلم وعلاقة الشخصيات بالمكان كما أنه كشف في قصصه صورة الذات والآخر وعلاقتهما وكيف يدرك كل منهما نفسه من خلال غيره.

وقبل أن أقدم القصص وفق قدرتي على تلقيها واستيعابها لا بد من التذكير بأنّ هذه القصص استطاعت ومن خلال القراءة الأولى لها أن تكشف عن جوانب في أعماقنا نحن في غفلة عنها وربما نعرفها ولكننا غير قادرين على التعبير عنها والوصول إلى كنهها. كما أنها استطاعت أن تنقلنا من جزئيات الصورة إلى المعنى الكامن وراءها وتكشف أسرار الأشياء خارج دائرة العين دون أن ننسى أننا من خلالها قد ننفذ إلى روح الكاتب ومعدنه وأسلوبه ومدى ثقته بنفسه، هذه الثقة التي أبرزت اهتمامه بالجمال والقبح شكلاً ومضموناً على حد سواء بكل براءة وحب وبكل إتقان وتوازن مما زادها بروزاً وظهوراً يمكن للمتلقي مهما اختلفت ثقافته أن يتفهمها ويلم بها ويحكم عليها. فهو يؤمن بطهارة الإحساس بالجمال وفطرته البريئة التي لا يلامسها الزيف طالما كان مصدرها الخير لا الشر.

هذا الإحساس بالجمال هتك أقنعة وكشف أخرى عبر الانتماء للمكان الذي له خصوصيته الكبيرة حيث ساعده عبر اللعبة الفنية على الكشف عن جانبي الخير والشر، وإن استخدمت الإثارة الجنسية أحياناً في قصصه فليست مقصودة لذاتها، وإنما إمعان في نقل الصورة للمتلقي، كي يكون قادراً على استخراج الفكرة والحكم على الموقف أو الإجابة عن السؤال الذي يعلقه الكاتب على مشجب الحدث ويترك للمتلقي حرية الإجابة.

ومن الملفت أن الكاتب كان يحاول متعمداً أن يتحرر من الواقع ويبحر في الخيال، هذا الخيال الذي عمل على تنظيمه حتى لا يتحول إلى هلوسة وهذيان عاكساً ثقافة خارجة عن المألوف تتكئ على المنظور النفسي ركز من خلاله على البيئة والذات وهذا ما جعل قصص المجموعة تحتمل قراءات بعدد القراء لمحاولة الاقتراب من الجوهر وإضاءة الجانب الإبداعي للوصول إلى قيمته.

تنطوي المجموعة على اثنتي عشرة قصة يجمعها أسلوب واحد هو سمة من سمات الكاتب وأما المضمون فهو يميل إلى التقارب أكثر منه إلى التنافر.

ففي قصة (**المطمورة**) نجد أنفسنا أمام طقوس اجتماعية تقارب الهلوسة الصوفية والهذيان الاجتماعي في جو يعبق بالفقر حيث الكل ينضوي تحت هاجس الخوف من المستقبل وما يخبئه من مواجهات عبثية مع الفقر ذاته وكابوس القلق مع الواقع الزاخر بالمجهول اللامحدود، والواقع بشخصياته القاعيّة صفحة يلفها السواد القاتم والتشاؤم المزري وكلٌّ يواجهه بطريقته بعيداً عن أعين الآخرين وأسماعهم وفي منأى عن الرقباء الذين يحملون المواصفات نفسها، وتجتاحهم الهلوسات نفسها والهذيان ذاته حيث يرصد الكاتب هذا كله بعين ثاقبة ودراية دقيقة لواقع يمتزج فيه الماضي بالحاضر بالمستقبل عبر أجيال أبطالها أحياء لكن بلا أي أثر لتغيير أو إمكانية لخلاص. فالكل له مطمورته أي أسراره من تعويذات وشعوذات ورقى وقطع نقدية بخسة وأشياء تافهة لا قيمة لها، والكل يحاول كشف أسرار غيره أو صندوقه الأسود الزاخر بأسراره الموروثة، والموت وحده أو

الغياب الطويل هو من يقود إلى هذه المطمورات الزهيدة القيمة بأشيائها الرثة الهزيلة قيمة وأثراً، والكاتب يتابع دورانه على الجميع في دوامة الزمان والمكان، وهما الشخصيتان الأساسيتان في النص من البداية إلى النهاية دون أي اقتناص لخصوصية أخرى تبشر بتغيير هذا الواقع ولو بالخيال. أما فارس اللعبة القصصية الحقيقي فهو اللغة المميزة التي فُصّلت على قياس المشاهد واللوحات القصصية حاملة على متنها صور الشاعر المميزة وخيال القاص الجامح الذي استثمره إلى أقصى حدّ فهو يقول على لسان أحد أبطاله **(أشياء عزيزة لا زلت أبحث عنها غير متأكد أنها كانت لي ذات وقت. هل حقاً قطعت المفازة الضاربة بين الحلم والواقع وإن كان كذلك فهل كنت وما أزال على ما أنا عليه؟ أم أن تاريخاً آخر، تاريخاً شخصياً إنسانياً كان سيسود، ربما تغير وجه العالم ومسار البشرية)** إنها هلوسة الفقراء وحكمة المجانين.

وهاهو ذا يؤكد عدم جدوى هذه المطمورات إذ يقول (**لم يصدقوا أنها كانت فارغة)…. (سأكتب بطاقة أسف في قبري لمن أخيب ظنهم).**

إنه يقر بتكريسها لواقع مزري ويدفع للعمل والبناء لمواجهة الواقع الموروث، وهو يلمح إلى أن الكثير مما يحويه الماضي الذي ننتمي إليه يكاد لا يقدم شيئاً لنا بل ربما يستهلك حاضرنا ووجودنا لذلك قارب الكاتب المباشرة (**وقليلاً ما يفعل**) حين قال بجرأة نادرة بأنه سيترك بطاقة أسف في قبره كونه خيب أملهم.

لقد تناول قضية هامة جداً في هذه القصص تراكمت فوقها ولزمن طويل تربة الصمت والركود، إنها قضية تقديس الماضي حيث انكب على الهموم المعاشة عبر قصته فصوّر من خلالها العلاقات الاجتماعية منطلقاً من البؤرة الأصغر (**الأسرة**) ووصف عبرها أنماطاً شاذة من البشر بسخرية لاذعة مبرزاً عبرها القيم والمواصفات الفكرية السائدة في المجتمع مستخدماً تيار الوعي تلبية لاحتياجاته الفنية والمعنوية وتعبيراً عن قلقه وتوتره إزاء هذا الواقع.

أما في قصة العازف فإننا نجد أنفسنا أمام نص قصصي هو إلى الشعر أقرب في أسلوبه حيث طغى عنصر الخيال الهائم الممزوج بالحلم يسري بنا مقطعاً.. مقطعاً لنشتم رائحة الحدث الذي يكاد يذوب في تهاويم الذاكرة المنفلتة من إسار الزمن المنظم إذ تداخلت مساراته وتمازجت أوصاله فاشتبك الماضي بالحاضر دون أن يجعلها ترهص بمستقبل أفضل إذ الرتابة هي.. هي والعازف الذي انتقل من الأرغون إلى الربابة لم يحقق نجاحه المطلوب أو المؤمل وإنما يبقى متعثراً في تنافس أجوف لا يصل به إلى طموح يشتهيه أو شاطئ يسعى ليرسو عليه، وعلى الرغم من الطبيعة المغناج والحقوق الساهية والليالي التي لا يقلق سكونها إلا ألحان الأرغون والربابة إلا أن وشاح الفقر يبقى مخيماً على العناصر البشرية والتي يجمعها شغف العزف وقضايا إنسانية يعكر صفوها قهر يتباهى بفرض "البيك" ورجاله المستبدين؟! وهناك لا يفوت الكاتب أن يشير إلى أن هذه الرتابة وهذا الاستمرار في استقرار الحال على رداءته إنما هو مفروض ومحافظ عليه من قبل الأفندي الذي يمثل السلطة بأبعاده استبداداً وقمعاً ولأتفه الأسباب موقعاً أشد الأذى بمن يظهر أو يحاول الظهور أو التحدّي "هذا الصعلوك يضحك علينا انزل وأدبه".

وعندما رفع مسعود رأسه الدامي قائلاً: "يا أفندي أرجوك لا تؤاخذنا…" صاح الفارس بتابعه "يبدو أن هذا الفأر لا يشبع.. إليّ به…".

هذا المقطع الصغير هو مربط الفرس زجّه الكاتب في زحام الخيال المتداخل زماناً ومكاناً مظهراً إعاقة التغيير وسببها من جهة والضعف المتوارث والمحافظ عليه من جهة ثانية وكل هذا في إطار فني مدهش لغة وتصويراً إلى حد التباس الفكرة واختفائها لمن لا قدرة له على الغوص في أعماله، اللوحة

القصصية المتعددة المواقف والمشتتة الأزمنة والمتداخلة بشخصياتها ومواقفها الساذجة والتي لا تتجاوز واقعها الرث الرتيب المنقطع عن أي صلة بالعالم الخارجي وهذا ما حال دون تطوير الشخصيات وتمردها وصعودها وهي شخصيات من القاع الاجتماعي معزولة عمن فوقها بعيدة عما يجري في الضفة الأخرى وإن كان المقطع الأخير منها يبشر بشيء من الخروج على الواقع الذي يجثم فوقه ثقل الرتابة واستمرار الجمود "والخليلة لا تعزف" وبؤرة الأمل الوحيدة هي اختراق الأب للحصار حيث غادر لإحضار شعرة من ذيل الحصان وإن كان الغياب أو الاختراق بلا جدوى ولكن مجرد حصوله هو خروج على المألوف وقد تبعته الأم وطفلاها مخترقة هي الأخرى حصار الواقع باتجاه أرض أخرى والأمل يداعب مخيلتها "تمشي.. تتوقف.. الألحان تقترب تتقارب تتكاثف.. الرؤية عصية أشباح الأشجار والصخور.. التعرجات والوعورة لم تثننا عن المتابعة.. يدي في يد أمي.. تشرئب حين أعثر أو أحاول الرجوع لا أعرف متى بكيت وكيف تابعت منسرحاً" لقد انطلقت الأم وهي الأرض والوطن وسارت برفقة ولديها إنها قيامة الأرض والشعب في مواجهة الظلم والتخلف حيث يبتسم المستقبل لهم لمجرد خرقهم للمألوف وتمردهم عليه.

لقد قدم ونوس فكرته عبر هذه القصة في قالب يتلاءم ووعيه الفني ونضجه الفكري ووفق الأرض الحضارية التي يقف عليها حيث تتصارع فوقها مختلف المشاكل والهموم فانطلق بالمتلقي من الجو التقليدي الذي أرهق أذهان الأجيال بأسلوبه وأرديته وبساطة أفكاره وسذاجتها بل وسخفها أحياناً كثيرة إلى نمط أو نموذج جديد يتسلح بدوره الاجتماعي ويباهي بوجهه الجمالي حيث اللغة بصورها الفاتنة وألفاظها المختارة بعناية ودقة هذا بالإضافة إلى ذلك الخيال المتوهج الذي يتمخض عن أحلام هائمة جميلة دون أن يؤثر هذا كله على فكرة الكاتب وآرائه وأسئلته التي تترك المجال مفتوحاً أمام أجوبة المتلقي إذ ترك الباب مفتوحاً أمامه ليبوح بها ويستخلصها وفق قدرته وانسجامه ومدى استيعابه.

وإذا ما انتقلنا إلى قصته الثالثة (**يدي)** نجد أن حدة الخيال هنا تخف عما كانت عليه في القصتين السابقتين إذ يترجل الكاتب إلى الواقع عبر رمز خفيف إلى حد ملامسة المباشرة.

ففقد البطل ليده اليسرى ـ وهو عسراوي النشأة ـ أي يساري الانتماء جعله مرتبكاً حائراً خجولاً أمام الآخرين الذين حاولوا التخفيف من آلامه، اليمين قادرة على أداء خدماته وإنجاز مهماته الشخصية والاجتماعية وبالرغم من محاولة إيجاد مبررات تخفف من هول الفقد لأهم ميزة حياتية إلا أن الأمر بقي صعباً عليه محرجاً أمام الذات والآخر لقد وجد نفسه عاجزاً قاصراً ومن الصعب عليه أن يروض نفسه عبر اليمين لممارسة وأداء واجباته الإنسانية بل يشعر بالعيب والخزي بالرغم من المونولوجات الكثيرة التي يحكي فيها تبريراً لقوة يمناه وتكثيف المهمات التي يقوم بها العضو البديل، فكم أتعب الكثيرون أنفسهم لتبرير فقدانهم عزيزاً عليهم مادياً أو معنوياً فما بالك بالمبادئ والمُثل والقيم والاتجاه السياسي الذي تربوا عليه يميناً ويساراً وهذا ما جرى لبطلنا بفقدانه لليسار يقول: **(أحياناً كثيرة كنت أحاول أن أتخفى كي لا أمارس فعلاً غير مقتنع به الآن لا أستطيع حقاً...).**

كل هذا جاء في إطار فني مدهش لغة وصوراً. فهو حتى ممارسة الفرح بات لا يستطيع لأنه غير قادر على التوازن بكمه دون يده اليسرى وما يحمل هذا من قدرة على استخدام الرمز، لقد وجد نفسه بعيداً عن ميدان المعركة في أماكن أكثر أمناً وأقل استخداماً للسلاح. لقد نشأ على اليسار على الرغم من معارضة الأهل وتعرض للكثير من العنف والشجار ولكن تغلب على كل خصومه "وها هو الآن يحاول أن يبرهن العكس فهل

يستطيع؟" سؤال تركه الكاتب برهن الإجابة وعلى المتلقي أن يدلي بدلوه، وهي مهارة امتاز بها الكاتب على امتداد قصصه في هذه المجموعة ـ وإن كنا لا نبرئه من حيادية لا نقرها لكاتب في مستواه ونضجه ـ.

إذ لمجرد طرح السؤال وتركه إشارة إلى كون الإجابة في طي السؤال ويشير الكاتب في نهاية القصة إلى فقدان الاتجاه والخط السياسي أو اليسار بطريقة انتهازية بعيداً عن المواجهة مما اكسب بطله مزيداً من الاحتقار وفتور الاحترام "ولو كنت في مواقع متقدمة لفقدت يدي في معركة مع عدو معروف ولاستفدت ربما من مزايا ذلك واحترامه".

وتأكل الحسرة بطل القصة ويمزقه الألم والندم وينهشه الضعف إذ يقول: "كان لي رأي آخر.. يد أخرى.. مبرر قوي.. الآن لم يعد ذلك المبرر موجود... فماذا سأقول؟".

"أضحى الأمر معكوساً لم أقتنع بعد لا أستطيع". "أمدها لأسلم كما يسلم البشر أحاول أن أكون ليّناً لكن انقباض الوجه المقابل لا يرحم".

إن الخروج عن السرب أملاً في اصطياد مواقع أو تحصيل جاه أو ثراء لن يتحقق إذ إنّ الجنة الموعودة لن تكون أحسن حالاً ممن كان قبلها وربما كانت أشد وطأة وأخطر واستمر يهذي بها ويهلوس بالوصول إلى لذاتها. لقد ترك الكاتب بطله يندفع معبراً عن محنته الذي ارتعش وجدانه بها وبعيداً عن الابتذال والسطحية خاض ظاهرة حضارية عاشها العالم كله وهي ظاهرة انكسار اليسار محاولاً التخفيف من حدة الأزمة التي طالتنا جميعاً بطلاء هو مزيج من السخرية والفكاهة يَسَّر لبطله أن يندفع تلبية لاحتياجات ملّحة رغبة منه في سدّ حاجة المتلقين الذين اهتز بهم الزمن ودارت بهم عجلة التغيير سلباً أو إيجاباً، وباتوا في أمسّ الحاجة لنماذج أو أبطال يقرؤون من خلالهم الواقع قراءة تعكس رؤيتهم الجديدة، ليصلوا إلى رؤية الأحداث والشخصيات بعين الحقيقة بعيداً عن الأساطير والخرافات والأحداث الخارجية التي لا علاقة لها بالحلم الذي ينطلق الكاتب منه محاولاً أن يزج المتلقي برحابه ليخرج باستنتاجه الخاص وإجابته السديدة على أسئلة الكاتب.

أما في قصة **(قوس النصر)** فها نحن أمام مجموعة من اللوحات الفنية الشعرية التي حاكها خيال الكاتب محاولاً عبرها ـ ولا أخفي شدة الوعورة والإبهام ـ أن يقدم فكرته وربما تهيب الكاتب مواجهة هذا الهم الوطني أو على الأقل كان متردداً في مواجهته لأنه يمسّ من قريب أو بعيد الحالة السياسية والفكرية السائدة والتي ربما ما زالت تراوح في مكانها إلى حدٍ ما وها هو الكاتب يبشر بقرب الخلاص منها ويزج بشجاعة منه في هذا الميدان الأخلاقي.

ومما يلفت النظر في هذه القصة الشاعرية الجميلة هو الربط بين أمرين هامّين لا يصلح أحدهما أو يستمر إن لم يدعمه الآخر وهما السلطة الفاسدة والتفكير الغيبي فاستمرار الأولى رهن باستمرارية الآخر والتمرد على أحدهما لا يكون إلا إذا اقترن بالتمرد على الآخر وكلاهما وجهان لعملة واحدة ومن هنا نرى البطل يبدأ بإعلان تمرده على الاثنين ولا يخفى أن الجرأة على الغيبي كانت أكبر من الجرأة على السياسي لأن عقوبة الأول مؤجلة في الوقت الذي لا يتوانى السياسي عن المحاسبة المباشرة والتي هي في أوقات كثيرة أقسى من العذاب الغيبي المنتظر.

وبطل القصة يصل إلى مرحلة بات فيها غير قادر على التسليم الذي نصحوه به والقناعة التي بات لا يجد ما يبررها إذ يبحث عنها قائلاً: (**لا زلت أبحث عن قناعة.. لم يكن لي رأي محدد يوماً.. رأي قاطع نهائي** ..) والبطل يصرّ على عدم الرضوخ أو التراجع عن رأيه مع أنه حاول فيما بعد كثيراً فلم يستطع وها هو يقول الآن: "لن أضعف من جديد بل ربما لن أقوى على ذلك مرةً أخرى" لقد حسم أمره واتخذ قراره على الرغم من قناعته بأنه غير قادر على ردّ التهم التي

رافقت مشواره الأخير.

لقد نفدّ إرادته وانتقم من تلك "الوصايا والتحذيرات والتحليلات والتنبؤات والتعهدات التي ثقبت أذنيه" وما عاد قادراً على التحمل.. ربما تأخر ولكنه وصل أخيراً وحقق خلاصه ونجح في تمرده وانتقم لزمن طويل أمضاه من يفاعته وأيام مدرسته الابتدائية.

لقد أوقد الكاتب جذوة التمرد والرفض في بطله ودفعه في أتون مغامرة نادراً ما وصل صاحبها إلى النهاية ولكنها مقدمات لا بد منها وبذور لا بد من غرسها في حقول الوطن لتثمر غداً وأملاً وأخلاقاً محققة كل هذا بلغة باتت معهودة ببساطتها، جميلة بألوانها وصورها وملاءمتها للغرض... لقد حطم **(قوس النصر)** رمز الزيف وبهذا خاض في جوهر الحياة رافضاً هامشها وغائصاً في أغوارها مفتشاً عن الجوهر وعلى الرغم من بساطة الحدث فقد تمسك الكاتب بواقعية شعرية نادرة متناولاً بذكاء أدقّ المواصفات الإنسانية وأكثرها حساسية متجنباً، قدر تمكنه، الألفاظ المتوترة والجُمل الحادّة المعاني والصياغة، حتى لا يقع في مخاض الغموض والتعقيد الذي يربك المتلقي وهو إن استخدم تيار الوعي فإنه استخدمه ليصل إلى التعبير عن احتياجاته الفكرية والفنية، ويعبر عن قلقه وأرقه، ويفصح عن توتره واضطرابه النفسي والإنساني.

وفي قصته (**الصداع**) فقد تتالت أمواج فكرة على أجنحة الخيال الموشح بصور جذابة وألوان مثيرة فالصداع يمنع البطل من الإقدام على ردم الحفرة التي تحوي جثث الأسرى الذين أطلقت النار عليهم وألقوا في حفرة لا هو قادر على ردمها ولا صبها بالبيتون، وهو غير موافق على معاملة الأسرى بهذه الطريقة "كانوا يطلبون من الأسير أن يحفر حفرة على طوله وحين ينهيها يتكوم فيها بطلقة واحدة في الرأس... طلقة واحدة ليس إلا.."، إنها معاناة من يملك الضمير الحيّ في مواجهة الظلم والخروج على القيم، إذ القانون وُضِعَ للجميع والكل مشمول به ويجب أن يحترمه.

وبطل ونوس لم يكن قادراً على خرق هذا القانون مع أشدّ الناس عداوة له، لذلك نراه يتفجر ألماً وصداعاً وهو غير قادر على التنفيذ بل كان يتمنى أن يبعد نفسه خارج المشروع بل خارج المؤسسة حيث بات غير قادر على رؤية زوجته أو تصور ولده وتربيته "كيف سأعامله وأنا أرى في الحلم مرات مسدسي مصوباً إلى رأسي على حافة هوّة غامضة"، لقد انصاع البطل رغماً عنه للأوامر واستمر في التنفيذ على الرغم من الصداع ومحاولة الإفلات بل أصبح هو رئيس المشروع عند أول محرس قال الواقف هناك بضحكة مصفرّة: "أهلاً برئيس مشروع...؟!.."، "كأن صاعقة نزلت على رأسي ودارت بي الأرض حتى ضاع الإحساس بوجودي"، إنه مشروع تمرد والبطل مشروع متمرد مع وقف التنفيذ، والفكرة التي طرحها إنسانية تكاد تكون شغلاً شاغلاً للأمم كلها ولكن مع وقف العمل بها حتى عند أكثر الأمم زعماً بالديمقراطية واحترام حقوق الإنسان، حيث ما زال قانون الغاب حافلاً وإن كان هم البطل إيقاف وجع الرأس وهي فكرة شعبية يستخدمها السذج من البشر رغبة منهم في التخلي عن عمل قد يتعبهم ولا يرضون عنه. إنها مواجهة أو تمرد أقرب إلى الحذر المغمس بالخوف منها إلى الخروج والمواجهة الدموية المستعدة للتضحية في سبيل التغيير، ومن الملفت في هذه القصة أن الأسلوب الفني الشاعري قد ابتعد بنا عن الحدث والموضوعية، وقلل من تأثيرهما الانفعالي وبتنا وكأننا أمام لحن افتتاحي أو مقدمة موسيقية لعمل موسيقي كبير وابتعد بنا عن الواقع وتهشيم الحواجز بين المتلقي والحديث وربما كان هذا ميزة من ميزات القص عند غسان ونوس.

أما في قصته (**الوريث**) فقد وجد نفسه أمام حالة في هذا الشرق الذي يعلي من شأن الورثة في كل شيء بدءاً من القاعدة حتى الذروة أو القمة حيث الجميع بانتظار مولودهم

الذي سيحمل عبء الاسم والمكانة وبشغف كبير ينسجون أخيلة حوله وشبه مَن سيكون الأم أو الأب كل الكائنات مشغولة، الدنيا كلها متهيئة ستوقف دورانها كي لا ينزعج الصبي القادم أو الوريث المنتظر. (ص62).

لنحتفل معاً ولا نضيع الوقت ليس لدينا الكثير منه، مبروك (ص 64)، كانت الأم مشغوفة بقدوم الوريث على عَجَل وكان الأب حذراً لأنه يعرف أنه سيحل مكانه وأن نهايته قاب قوسين أو أدنى **"لم أكن مستكيناً ولا قانعاً ولكن النتائج متوقعة والمقدمات مقروءة بإمعان ليس يأساً وقعوداً بل رأيت الكثيرين ممن ماتوا "** (ص 66)، والناس تحسد ولي العهد لأنه لن يجد أمامه فرصة لطلب أي شيء كل شيء متوفر العز والتاج والبناء والطفولة المثالية العهد ملكه ولن ينازعه عليه أحد.. يقول الأب الذي خبر الحياة وعركها: **"هنيئاً له بأمه أما العهد فلا أرجوه لأحد "** ص 69، غاب الوالد وجاء الولد بل ابتعدت عنه الزوجة لأنه ما عاد بحاجة إليها برغبتها وعندما حاول أن يعرف الحقيقة منها لم توله اهتماماً، وقد اشتعلت المدينة فرحاً في الوقت الذي طار الخبر بقدوم الوريث "جنت المدينة بولي العهد طار الخبر في الفضاءات أفلح العلاج.. أي علاج؟.. قالت له ذات وقت: لا يعترف بعجزه"، إنها الفكرة الأخطر في القصة والمجابهة الأشرس بالنسبة للأب والأم قد أقبل الوريث وعلى الأب أن يفرح وإن كان يشك بالنتيجة ولكن مع قدوم المهنئين وغبطة المحبين يذهب الهم والقنوط، ويتأكد أنه ليس عاقراً وإن كان يشتهي لو كان الوليد أنثى.. لماذا أنثى؟ قدِم الوليد في المشفى والزغاريد تعلو من جناح الولادات في هذا المشفى الراقي وضع يديه على أذنيه ومضى مسرعاً ليغيب في الزحام (ص 73) في هذه القصة انطلق صوت الكاتب متوحداً يغني أفكاره الخاصة كفنان ويعبر عن موقفه الخاص من المجتمع وبقالب فني أقرب إلى قصيدة أو لوحة فنية مبرزاً وعيه الحاد بالحراك الاجتماعي والسياسي إنه صوت المجتمع الذي نتعرف على أنفسنا من خلاله كمجموعة معزولة لها مزاجها الخاص والغريب، تعاني من الضغوط الاجتماعية والسياسية، وتبحث لها عن متنفس أو خلاص أمام فقرها الروحي والمادي.. لقد جاءت القصة كلها ضمن إطار الرؤية المحددة حيث لا نرى أي إمكانية أو أي سبب لحلول رؤية بديلة إلا في حالة واحدة وهي حصول انقلاب علمٍ في الثقافة السائدة والتخلص من الفوضى الماثلة للعيان والتي أظهرت أزمنة القصة وكأنها لحظات معاصرة بتركيز شديد وهنا يبدو الكاتب بمصباحه المضيء محاولاً أن يفسر على ضوئه اقتراح الحكم عبر لمسة جديدة تضيف بُعداً ذا دلالة غنية يقف على مفترق أو منعطف كي يتسنى له رؤية الجوانب المتعددة ليلفت انتباهنا ويشد أبصارنا إلى المحور الذي يدور عليه موقفه كفنان حساس شاعري مفكر وليدفع بنا لاتخاذ الموقف أو الرأي والسير بخطوات واسعة إلى الأمام بمهارة فائقة ونضج فني ووعي اجتماعي وسياسي بعيداً عن المباشرة والاسترسال مطلقاً لخياله سراحه بتركيز على الضروري دون سواه.

وفي قصته **(الوردة)** تناول قضية إنسانية على غاية من الأهمية... المرأة وقد اضطرها الزمن للانفصال عن زوجها والاحتفاظ بابنتها إلى جانبها بالإضافة إلى أمها بعد وفاة زوجها حيث تنافست الأم والزوجة المطلقة على الاهتمام بسها الفتاة ذات الستة عشر ربيعاً، وعندما تكرر عثور الزوجة المطلقة على وردة حمراء على مدخل البيت كل صباح بدأ الشك يقلقها وأخذت تخمن لمن تكون هذه الوردة هل هي من نصيبها أم من نصيب الفتاة التي بدأ اهتمامها بنفسها أكثر يوماً بعد يوم أم بالأم التي بدأت هي الأخرى تقف أمام المرآة وتولي عناية كبيرة بمظهرها وأناقتها وهي تبرر لكل من هؤلاء الثلاثة العناية بنفسها وبحقها في أن تكون المقصودة بهذه الوردة ولكن كيف تتأكد من الأمر وتتحقق منه..؟..

بدأت الحيرة تأكلها والدهشة تحلّق بها على أجنحة الخيال إلى أن وصلت إلى فكرة الانتظار طيلة الليل حتى الصباح حتى تعرف من هو صاحب الوردة ولمن يضعها كل صباح على الباب وسهرت ومضى الهزيع الأول من الليل وقارب الثاني إلى أن عدلت عن فكرتها بعد أن انزوت كل واحدة من الثلاثة في مكان بعيد لأنها لا تستطيع النوم على الضوء الذي ينتظر ولكنها في النهاية وضعت حداً لهذا الانتظار وقطعته حيث رفضت أن تعرف من المقصود بالوردة "من التي ستفرح؟؟ ومن اللتان ستخيبان؟؟.. وكيف سيكون الغد.. كيف سأعيشه مهما كانت النتيجة وعليّ أن أتحمله.. فعدلت عن فكرتها وأقلعت عن رأيها".

"لا لن أعرفك لا أريد أن أتعرف عليك لن أسهر إلى الصباح سأنام لأفيق واطمئن أن وردتك ذاتها في مكانها ذاته". من هذا الحدث الصغير كشف الكاتب مأساة واستطاع أن ينفذ إلى المشاعر وما وراءها معتمداً الملاحظة الدقيقة التي تستطيع أن تبني لوحة فنية بدقة، لوحة مختزنة في الذاكرة يقوم بتأملها عندما تحين الفرصة لذلك عبر قصته بأسلوب لغوي جذاب لا في السرد وحده بل في الحوار والمونولوج لقد التقط حدثاً عابراً قد لا يلفت نظر أحد وفجّره ليصنع منه شيئاً ذا بال معلقاً أهمية بالغة على الغريزة عند شخصياته التي لا تستطيع الوصول إلى أية نتائج قاطعة عبر مسيرتها الحياتية وقد ساعده على هذا اهتمامه البالغ بأسلوبه وقالبه اللغوي والفني وخياله الجامح دون أن ننسى ذلك الصراع الذي يدور في داخله بين المثالية والانطواء إلى حد أفقده بروز الانتماء إلى الرومانتيكية أو الواقعية على الرغم من أهميتها في نص من هذا القبيل، إن الوردة التي تنتظر معرفة صاحبها تُذكرنا (**بجودو**) الذي يحاول الجميع رصد قدومه ومعرفة الزمن الذي سيحل فيه بينهم لمعرفة ماذا يحمل وإن كانت الوردة فأل خير إلا أنها مجهولة الصاحب كقدوم (**جودو**) تماماً. هو قادم لكن متى والوردة موجودة لكن لمن؟؟... ومن هو صاحبها؟؟... إنها تفاؤل بحذر وصل حدّ اليأس.

وفي (**رمية النرد**) نجد أنفسنا أمام قصة قصيدة أخرى بطلها اللغة التي يحيك عبر تلافيفها ونسيجها الجذاب فكرته وكأنها فراشة في شرنقة تنتظر لحظة خروجها، ولكنها تستعصي أمام جاذبية وسحر الشرنقة اللغوية التي حبكها بدقة متناهية وشاعرية مدهشة زادها تيار الوعي استعصاء وإيغالاً في الغموض احتاج المتلقي نفسه إلى ضربة نرد ليخرج بنتيجة أو يعثر على الخيط الفكري والنفسي الذي انطلق منه الكاتب وخط سيره الذي يؤدي إلى النتيجة حيث ننزلق مع الكاتب في سرير العقل والقلب إذ يقودنا القلب إلى المحبة والعقل هو ضربة النرد كما يقول (**أدونيس**) في (**كتابه**) فالبطل مهجوس بالمرأة الزوجة يحبها ويعشقها ولكن السرد يشي بقلق وخوف إلى حد ارتكاب الزلات والخطايا فالمرأة خُلقت لكي تُحب ولم تُخلق لتفهم كما يُصر الكاتب في قصته الشاعرية واللجوء إلى النرد جاء نتيجة لصراع نفسي يشتعل في عمق البطل الذي يلفه جبن المواجهة الجنسية إثر البرود الذي يجتاح كيانه على الرغم من المعرفة التي حصل عليها مبكراً أيام دراسته لقد بات غنياً غير قادر على التواصل وهاهو ينتظر تحرشاً منها كما تنتظر هي هذا التحرش منه واحتمال النجاح في هذا التواصل كاحتمال توافق حبات النرد ذات الستة والثلاثين احتمالاً.

"لماذا كل هذه المناورة؟... لماذا لا أدعوها صراحة أليست زوجتي حلالاً زلالاً؟.. وفي حال الفشل لن أخسر شيئاً ألست الرجل وهي المرأة؟.. أو لتخسر كل شيء في حال صدها لماذا تختصر الحياة الزوجية هكذا عندما تبدو الأمور بالنسبة لها ضربة نرد إن أصابت ربحت وانتشت وإن خسرت زلزلت الأرض، أما عندي فالزهر مجرد احتمال".
والكاتب يظهر براعته عندما يخرج بنتيجة

عامة وهامة إذ يصرح بطله: "هل كان خطأ ارتكبناه حين فكرنا بالمواصفات القصوى دون أن نفكر أن للأرقام الصغيرة أهمية قد تفوق في بعض مراحل اللعبة أهمية الأرقام الكبيرة، وقد تفسدها أو تدمرها"، وهو يقرر دائماً أننا بحاجة إلى رمية أخرى إنها إصرار على استمرار اللعبة دون يأس أو إحباط فالعقل دائماً كان يجرنا إلى خطايا وأخطاء كبيرة نحن محكومون بها منذ الولادة وعلينا أن نواصل رمية النرد نصيب ونخطئ ولولا هذا لما كان للحياة قيمة في مواجهة الزمن وتجلياته كل هذا ارتعش به وجدان الكاتب معبراً عن ظواهر حضارية بقالب يتلاءم ونضجه الفني الذي قدمه بعيداً عن المدار التقليدي تاركاً المجال مفتوحاً لأجوبة وتفسيرات وأسئلة وآراء تخدم الحقيقة وتفتح الآفاق على أكثر من صعيد.

أما في قصته (**في القبو المجاور**) فقد أبحر بنا الكاتب بجرأة نادرة إلى دائرة التغيير المرتقبة وطرح رأيه بكل دقة وبشيء من التفصيل فالتغيير لن يكون من الخارج من القبو المجاور؛ وهو إن حصل فالخسارة ستكون أكثر من الربح ولن يقود هذا التغيير إلا إلى مزيد من الانحطاط وهو تغيير شكلي يتوقف بمجرد أن يزول خط برقه ليعود الصقيع من جديد، والرجل الذي شاهد من المنور المرأة ترقص عارية لم تقبل زوجه أن تمارس الرقص لأنها دون مستواها الطبقي، والتغيير ولا يكون من تحت وإنما من فوق ولكن المرأة نفسها كانت تحرضه للانجراف في المنظر نفسه عبر المنور إذ بدأت الرقص بمجرد أن شاهدت فتى يرقص عارياً وأمام دهشة الزوج الذي سرعان ما اكتشف السر وعندما أخلي القبو ولم يجد مستأجراً جديداً عاد الصقيع من جديد إلى الحي أو المنازل المشرفة على المنور وعاد الركود من جديد، هذه هي فكرة الكاتب بأسلوبه المعهود الذي غطى على برودة الحدث وسذاجته إذ فسح للضغوط الاجتماعية أن تبحث لها عن متنفس أو خلاص فكان هذا القبو حيث سلط الضوء على جماعة معزولة محاولاً إنعاشها بسلوك يلائم وضعها الاجتماعي محاولاً الخروج بها من مأزقها المعاشي إلى فضائها الروحي مبرزاً الأبعاد النفسية التي نلمس غناها في القصة على الرغم من استسلامنا لإغراءات الأسلوب الذي ابتعد بنا عن الموضوعية إلى حد كبير في هذه القصة حيث الحدث والشخصية يتحركان بتواز ملفت دون أن يطغى أحدهما على الآخر، ويفوقه أهمية وقدرة على أسر المتلقي وشدة على حساب الآخر ودون أن يغفل الهموم المعاشية أو يسطحها؛ إذا الحدث والشخصيات هي إفرازات على هامش الهم الاجتماعي والطبقي وقد أوى الكاتب إلى هذا صراحة عندما ذكر التطور من تحت إلى فوق لا يكون أو الإشارة إلى الطبقة الوسطى "منذ متى تحب الرقص يا حضرة الأوسط".

وفي قصة (**خيانة**) يطالعنا الكاتب بمونولوج طويل حول مأساة اجتماعية وخلل يقع المجتمع تحت وطأته إنها مشكلة الزواج، والطلاق بحالتيهما، السلبية الطلاق وما يخلفها من انعكاسات أسرية ومخاز ينعكس سلباً على الأبناء الذين يقعون في شراك العقد النفسية والصراع الداخلي والتآكل الأسري فالبطلة لا تستطيع الإفلات من مأساة أمها المطلقة والتي شجعتها على الزواج من مديرها بعد وفاة زوجته التي كانت صديقة لها إذ وجدت نفسها تخونها على الرغم من مضي عام على وفاتها فلا هي قادرة على مبادلة فرح ونشوة الفراش ولا هي قادرة على الاستمرار تحت سيطرة الأخ ولا هي قادرة على الطلاق حتى لا تشمت بها زوج الأب وقبولها لا يكفي إذ كان الرجل يريد منها مشاركة حقيقية في الفراش تبادلاً وتواشحاً وتماهياً بلحظات مسكونة باللذة والتخويض على الرغم من أنها كانت تعيش معه حياة جميلة ملؤها الاحترام المتبادل كزوج وأولاد وضيوف وشؤون بيتية في النهار ولكن حين يقترب موعد الفراش يغدو

كل شيء مختلفاً وكأنها لا تعرفه فيمتلئ سخطاً وحنقاً ويتحول كل شيء أرضاً مزروعة حصىً وأشواكاً وهما يتمرغان فوقه حافيين عاريين (ص 117) لقد كانت تحس بالخيانة لصديقتها، كيف ستواجه نظرات زوجة أبيها وماذا ستقول على الرغم من اختلاف الحال بين زوجته وزوجة أبيها إذ الأولى ميتة هكذا بررت لها أمها كثيراً وطويلاً هل هي خيانة حقاً كان السؤال يعاودها فيهبط بها سحيقاً من شاهق عالٍ (ص 118)، كانت تتمنى لو أنه لم يقتحم عليها بطائرته ذلك الخط غير طريق حياته وحياتها، هل هو الحل هل هو الجرم..؟.. كان يداهمها هذا التساؤل المر فتسقط إلى جوار الرجل الذي فرغ من انهماكه منتشياً وهي إلى جواره خرقة مبللة بالخوف والخزي والندامة هذه حالة ميئوس من الخلاص منها فموروثات البطلة تحرمها اللذة ورغم محاولة الكاتب إيغاله في خضم اللغة والصور إلا أن الحالة بقيت كابوساً ثقيلاً رافقنا من البداية إلى النهاية؛ إذ الحدث رغم حالة الغموض وتداخل الحدث عبر تداخل الأزمنة بقي مكشراً في عيني المتلقي والموقف أو الحكم سيبقى متأرجحاً بين القبول وعدمه أو التبرير والتشهير، لقد طرح الأسئلة وترك ركاماً من الأجوبة لا حسم لأي واحد منها فالحالة الاجتماعية عصية على الحل ولاسيما أن المجتمع شاهد يقظ مؤرق تتناوشه في كل زاوية حال مشابهة تمنعه موروثاته وتقاليده من الخلاص منها وقبول الاختلاف في تفاصيلها أو التخلي عن ترجيح كفة على أخرى والنظر بحيادية تامة لسيرورة الحياة الاجتماعية اختلافاً أو اتفاقاً؛ إنها حالة قهرية ترزح تحتها يلجها الكاتب بجرأة منكراً ومحذراً ومنحازاً إلى الشخصيات المغمورة بلغة قاربت الشعرية مما زاد المسألة أهمية وتركيزاً، إنها صرخة تمرد بعيداً عن التقريرية والمباشرة، إنها قصة نقدية بامتياز تصدر عن كاتب يفور بالأحاسيس ويموج بالمشاعر الإنسانية أمام اغتراب حقيقي ينخر صدر المجتمع الذي يشكو تأخر وعيه وعجزه عن مواكبة العصر.

أما في قصة (**خطايا**) فهو يستمر في تناوله لمسألة المرأة التي تتحكم بها الغريزة لتنأى بها عن البراءة التي فطرت عليها دون أن يتخلى عن صوت الشاعر في أعماقه متسلحاً بمخيلة شعبية عبر ما رسخ في ذهنه من علاقة حميمة مع المكان والحدث استطاع من خلالها أن يكشف أقنعة ويهتك أخرى محاولاً كشف الجانب الخير والشرير عبر لعبة فنية مشوقة بعناصرها التي تتمخض عن رؤيا الكاتب للواقع بصدق وجرأة، ليفتح أفقاً جديداً للحياة فالفعل أو الحدث ينطلق من كشف شخصيات هي رموز لحياة لا تكف عن حضور مستمر هي رموز وعلامات تغني مواقف اللوحة القصصية التي تدل على غنى التجربة والغنى الروحي عند الكاتب حيث حقق انسجاماً وتناغماً رفيع المستوى عبر تناوله شخصيات من القاع الاجتماعي وتعامل معها كمغناطيس يجذب ما يصلح لموضوعه من طرف خفي محاولاً ألا ينساق إلى المباشرة والتقريرية نزولاً عند رغبة المتلقي الساذج الذي يهتم بصورة الواقع الحرفية وليس بالفن الذي يهتم بالشخصية الفنية التي تدخل في عملية الإبداع غير آبه بالمطابقة الدقيقة أو انعكاس الواقع ذاته في اللوحة القصصية والسؤال في القصة هل يتوقف المخطئون ويضعون حداً لغرائزهم فيكبحونها نزولاً عند السن المتقدمة أو استيقاظ القيم، لقد خرج بنتيجة هي أقرب إلى المقولة الشعبية ليس الاعتراف سهلاً ولكن "هل أنا قادرة على وقف التجربة والخطأ..؟.. هم لماذا اختاروني حاكمة ناطقة بالحق..؟.." لقد حاولت كبح الخلاف الناشب بين الزوجين ولكنها وجدت نفسها في أحضان الخطيئة "لقد تورط معي وتورطت معه أوقعته في شباكي"

.."أراد منها وطراً أو قضاء حاجة" "عليّ أن أقبل كل التغييرات بقي أردت أن أعوض خسائري الكبرى في الحياة بجائزة كبرى منه" "لا أعرف إن كنت أحبه" "أنا

أخطأت إذ جعلته ينساق معي" وتنتهي إلى النتيجة هل صرت بلا عواطف أو أحاسيس هل هذا ما يقصدون به من تكليفي" "ألا أصلح بعد للحياة تجربةً ومعاناةً حتى أتفاخر بالزهو في أصدائها المتكسرة"، وبأسلوبه الساحر وصل الكاتب إلى نتيجة هلمة وهي أن شخصيات القاع غير قادرة على الانسحاب من أسر واقعها ومستنقع عذابها وأخطائها فالقاع قاع ومن غير المعقول ولا في الحالات الشاذة التغلب على الواقع دون وعي به ومساعدة للخروج منه لقد ألغوا المكان وهم إذ ابتعدوا عنه فليشتاقوا إليه وإن اقتربوا فليحاولوا الابتعاد عنه من جديد وهي حلقات متصلة كل واحدة تحاول التبادل مع الأخرى مع الحفاظ على ثباتها وانغلاقها.

إنه اكتشاف للبديهي والتصاقه بالبيئة وكشف عن أغوارها وغوص في جوهرها بعيداً عن الابتذال والإسفاف بنسيج لغوي أخاذ ومدهش وأردية بلاغية جميلة بصورها وألفاظها وخيالها ومواكبة بعين الحقيقة بعيداً عن الأساطير، إنها رؤية واقعية لأحداث ننسجم معها عبر رافعتها الشعرية ودقة التفصيلات التي توهمنا بحقيقتها الإنسانية وحساسيتها الوجدانية ومما زاد العمل القصصي أهمية قدرة الكاتب على خلق تعاطف مع شخصياتها على الرغم من خروجها على القيم العامة والمواصفات الفكرية السائدة.

بقي أن نشير إلى قصته الأخيرة (**المعبر**) حيث تتمخض عن مأساة عبر حدث صغير بشخصية وحيدة وشخصيات متخيلة نفذ من خلالها إلى ما وراء الشعور مستنطقاً شخصيته بواقع ترزح تحته وماضٍ يرافقها يمتزج بحاضرها المحاصر مادياً وروحياً ولا تلتزم الطبيعة عنصر الحياد في هذه القصة بل برزت كأهم عناصرها وبتقنية بارعة غطى حدثاً عاطفياً أو موضوعاً تقليدياً جره إلى حداثة مفعمة بالانتماء إلى الإحساس الفردي بالأماد اللانهائية التي أولع بكشفها وتسليط الضوء عليها مركزاً على الحالة النفسية والآثام الصغيرة التي تحيط ببطلة قصته وهي آثام تعمق الإحساس بالشقاء الإنساني والعذاب الروحي كل هذا جاء عبر حوار داخلي أقرب إلى الغنائية منه إلى السرد المباشر لاسيما وهو في قلب الطبيعة التي ساعدتها على معالجة الحدث والذي بات جزءاً منها عبر لمسة الكاتب الشاعرية والتي كانت محط اهتمامه على امتداد المجموعة القصصية.

فالمعبر فاصل بين زمنين وشعورين ومكانين ورأيين من هنا أظهر الكاتب بتقنية بارعة ومهارة قصصية عالية جسامة الموقف وما يحيط به من أخطاء وما يحتاجه عبوره من قوة وجرأة وتصميم وتردد "لقد خيّم اليأس وجثمت الخيبة ولم يتحقق الأمل الذي داعب مخيلتها كعاشقة هائمة تجشمت خطراً محدقاً تغلبت عليه ولكن....". إن الطبيعة عنصر فعال في القصة بعناصرها المختلفة إذ ساعدت على التركيز على الأخطاء المحدقة والشكوك التي ترافق كل عبور واليأس الذي يبدأ كي لا ينتهي. كما أن الحوار الداخلي الذي رافق البطلة سطراً سطراً كان مصباح ديوجين للبطلة والمتلقي معاً، أسعفنا على التحمل والتجاوز حيث مزجت الأزمنة الثلاثة دون تكلف وساعد المتلقي على سبر أغوار الشخصية ومحاولة الخوض في أسئلة وإجابات قدح الكاتب شرارتها دون تدخل أو فرض كما أن هذا الحوار ساعد على السير بالقصة وتطويع اللغة والنزول بها عن جناح الخيال إلى روح البطلة بصوفية عالية مع الطبيعة حيث التزاوج بين أهمية المادة وطريقة المعالجة.

لقد خاض غسان ونوس في سفر الإبداع نهجاً مجللاً بفاعلية اللغة وشعرية القص فبرز علماً مجيداً في خوضه لهذا النهج الشعري القصصي بكل جدية وموضوعية معنىً ومبنى.

(ينابيع الحياة) لإياد محفوظ
ظلال التجديد وتأكيد الهوية الخاصة

نجيب كيالي

مدخل:

عندما تقذف المطابع من رحمها أيَّ مجموعة قصصية إلى عالم الضياء يتساءل القارئ والناقد عن الجديد فيها، وهذا تساؤل محق، فعصرنا الذي تتفجر فيه ينابيع الابتكار والدهشة، ويحمل إلينا كلَّ يوم صوراً ومفاهيمَ وأوضاعاً جديدة لم يعد يقبل أدباً تفوح منه رائحة الرتابة.

من هذا المنطلق سأتناول مجموعة إياد محفوظ الرابعة: (ينابيع الحياة).. أعني أنني سأبحث عن الجديد أو التجديد فيها، وأثر ذلك في هويته الأدبية التي ظهرتْ خصائصها في مجموعاته الثلاث السابقة:

(أحلام الهجرة العكسية)

(بين فراغين)

(سياحة شرقية)

أول ما يمتاز به تجديد إياد أنه يختفي وراء رداء من البساطة، وقد لا يلحظه القارئ العادي.. فالكاتب لا يستعين بالصخب الإنشائي ليلفت النظر إلى تجديداته، ولا يقوم بعرض عضلات حداثوي فوق منصة القصة.

والخصيصة الثانية في تجديده أنه ينطلق من المضمون.. إنه يشبه الأوراقَ الجديدة التي تنمو في الأقسام الداخلية من الشجرة.

أما خصيصته الثالثة في هذا المجال، فهي أن إضافاته الجديدة تأتي في سياق من شخصيته الأدبية العامة.. أي أنه يجدد على منوال نفسه، ولا يشكّل قطيعةً معها، وأستطيع أن أطلق على عمله هذا اسم: التجديد المتوازن أو الهادئ أو الخاص، وسأتناول فيه جانبين:

أ- التجديد في المضامين والرؤى:

تمتاز مضامين الكاتب بما فيها من موضوعات وأحداث وشخصيات بالتنوع والانتقال بين عوالم متعددة، فيها ما هو محلي، وما هو عربي، وما هو من بيئات العالم.. أي أنَّ القارئ يذهب معها في سياحة دنيوية مفتوحة الأطراف، ويظهر بجلاء أن الكثير من موضوعاته إفراز من إفرازات السفر، وقديماً أحصوا للأسفار سبعَ فوائد، جاء اكتساب المعرفة والأدب بارزاً قوياً بينها، ومع برزخ الأسفار الذي أغنى تجربة هذا الكاتب، وأعطاها مذاقاً خاصاً تأتي خصوصية الرؤية لتكون العنصرَ الأهم في كيمياء التجديد الذي أتحدث عنه، فإياد محفوظ ليس كاتباً "ثورجياً"، ولا كاتباً متفلسفاً، ولا كاتباً مادياً، ولا تقليدياً محنطاً، إنه صاحب شفافية أخلاقية وإنسانية مؤطَّرة بعقل واعٍ وروح عصرية، فشفافيته بهذا التعريف تفترق عن الرومانسية القديمة افتراقاً بيِّناً، هذه الشفافية يضع خلفها حدقتَيْ عينيه ليرى من خلالهما موضوعاته

وأبطالَ قصصه، فيكشف ما لدى بعضهم من سمو يدافعون عن بقاياه أمام المزالق والعواصف دفاعاً داخلياً دونما ضجة، أو يرسم طقوسَ انهيار بعضهم في مستنقعات النفعية والأنا رسماً هادئاً تاركاً لقرائه أن يضعوا خطوطاً حمراً تحت سلوكهم، أو يشاركوه في حزنه النبيل على مصائرهم، وبإيجاز نستطيع أن نقول: إنَّ التجديد في مضامينه يستند إلى المعادلة التالية:

موضوع عصري + تفاعلات تجربة مسافر + شفافية أخلاقية إنسانية = خصوصية القاص.

من مضامينه المحلية قصة: (عاصمة الثقافة الإسلامية)، وفيها يرجع يوسف إلى حلب بعد غياب طويل، في عينيه، وفي صدره قناديلُ الشوق لبلده، لكنَّ تجواله في المدينة يطفئ تلك القناديلَ واحداً بعد آخر، فمعظم المنازل في حيه استحالتْ مكاتبَ تجارية! والناس أصابهم ما أصاب الأحياءَ من انسلاخ عن الجذور، فهم يتمنون أن تنبت لهم أجنحة ليفرّوا إلى بلاد أخرى.. حتى ولو كانت دخولهم عالية كصديقه القديم الذي اقتصرتْ أرباحه التجارية على عشرة ملايين في السنة الأخيرة!

إنَّ القاصين - في الأغلب- يجعلون من موضوع كهذا منبراً للصراخ الإعلامي أو بكائيةً تنتمي بجدارة إلى بكائيات الخنساء، لكنَّ كاتب القصة يقوم بأمر آخر: إنه يشحن وجدانَ قارئه بالحب، ويحرِّضه على المقارنة والتأمل الهادئ المثمر بأن يضع أمامه صوراً من الماضي ذاتَ طعم مختلف:

- الأطفال الذين يلعبون بكرتهم، وينشرون الفرح مقابلَ القتامة التي تنشرها المكاتب التجارية.
- بائع الحلوى ذو الطاقية المسترخية، وبائع كعك البريوش المتمسكان بالحارة مقابلَ الصديق الراغب في الهجرة.

وتأتي صورة جابي الترام لتضفي سحراً خاصاً، ومسحة مرح وعفوية، فبطل القصة يوسف ركب في حافلته، وقدَّم له ورقة نقدية كبيرة، فإذا بالآخر يعترض بصوت أجش:

- إش عبتعطيني؟! فرنكين خيو فرنكين.. منين بدي أجبلك فراطة؟!

صور الحب والبراءة المفتقدة تحاصرنا بسؤال موجع: لماذا؟! ويكبر السؤال أمام القلعة التي تبدو ليوسف مسربلةً بالكآبة، ويجد القراءُ أنفسهم في النهاية أمام علامة تعجب طويلة القامة: أهذه هي عاصمة الثقافة الإسلامية؟!

من مضامينه العربية قصة: (أشرعة بيضاء)، بطلها بصَّاص من أصحاب (الخط النظيف)، وقد فرَّخ هؤلاء عربياً في العقود الأخيرة تفريخاً عجيباً، وصارت مصائر الناس في أيديهم، وتحديداً في الحبر الأسود لأقلامهم، فبطل القصة يوزِّع تقاريره يميناً ويساراً كما يوزِّع الملاكم ضرباته القاضية، ولم يسلم منه حتى الأقارب والأصدقاء، كانت تنتابه أحياناً وخزاتُ الضمير وهو يعمل لحساب المارد، لكنه اعتاد أن يتجاهلها ملتفتاً إلى عطاياه السخية.. إلى أن تكون صحوة.

والتجديد هنا يتمثل في التركيز على هذه الصحوة، جسَّدها باكراً في النص قاربٌ أبيض على الجدار لا يريد له بطلُ القصة أن يتوارى.. أي أن الكاتب يبحث عن بقايا النقاء في هذه الشخصية وأمثالها، ويغريها بتصحيح سلوكها أكثرَ مما يسعى لإدانتها.

من مضامينه التي تتصل ببيئات خارجَ المنطقة العربية قصة: (بشر وجافيا) التي تدور أحداثها في جزر(كناري)، ويكشف التجديد فيها عن نفسه باكراً، إذ نجد طفلاً يتنهد وهو(بشر)، ويسأل أباه ببراءة: لماذا لم يلعب معه صديقه الإنكليزي جافيا في اليوم الأخير؟

والطفلان جاءا إلى (كناري) للاصطياف مع أسرتيهما، فجمعتْهما في مسبح الفندق الألعابُ المائية، ومع اللَّعب تفجرتْ فيهما ينابيعُ الحياة، وتلاقيا كحمامتين على غصن..

لم يفكر بشر في جنسية جافيا الإنكليزية، وكذلك لم يفكر جافيا في جنسية بشر العربية.. كان بشر يلحّ على أبويه للعودة سريعاً إلى الفندق ليرى صديقه، غير أنّ والد جافيا كان له رأي آخر، فاستطاع أن يترك بقعاً سوداً في قلب ولده، فلم يأت لتوديع بشر، وهكذا نرى أنفسنا متألمين نستعيد سؤالَ أحمد شوقي القديم:

ما ضرَّ لو جعلوا العلاقة في غد

بين الشعوب مودةً وإخـاءَ؟

ب- التجديد في الشكل:

منذ البداية أقول: إننا هنا أمام تجديد نسبي يتمثل في مقدرة صاحب المجموعة على صنع خصوصيته الأسلوبية، لكنه لا يبدي اهتماماً بلعبة الشكل لذاتها، وخصوصية الأسلوب المشار إليها تأتي من خلال مقاربة الكاتب لتقنيات التجديد العامة في الشكل القصصي كالتقطيع في الحدث، تكسير الزمن، الترميز السردي، تبسيط اللغة، النهاية المفتوحة.. إلخ، ثم قيامه بمزج ما يختاره من هذه التقنيات بإيقاع القص الهادئ الذي عُرف به، وبخصوصية مضامينه.

وقد يضفي على هذه التقنيات نكهةً جديدة، أو ينفخ فيها من روحه حين يستعملها، فتتألق بين يديه. من تقنياته الأسلوبية في: (ينابيع الحياة):

- تركُ فجوات بين المقاطع القصصية، وتقديمُ أحدها على الآخر لإثارة القارئ، وتحفيزه على التفاعل، نجد هذا في قصة: (الوصية) حيث يروي الكاتب عبر الطريقة المقطعية حكاية شاب عربي فتنته الحياةُ الألمانية.. حتى إنه أوصى أن يدفن في ألمانيا، لكنه في أواخر حياته يكتشف هناك ما يجعله يعيد النظر في وصيته، والمهم أن مقاطع القصة تأتي وفق الترتيب التالي: الفقرة الأولى، الفقرة الثامنة، الفقرة الخامسة، الفقرة السابعة، الفقرة التاسعة، الفقرة العاشرة، الفقرة الأخيرة.
- أنسنة الجوامد ودمجها في نسيج النص: لم يكثر الكاتب من هذه التقنية، لكنها حققت مردوداً جيداً في المواضع التي استعملها فيها، ومن أمثلة ذلك المقطع الختامي في قصة: (الأزمنة الهاربة) حيث تتعاطف الكاميرا مع الرجل الراغب في القبض على الزمن الهارب، فتمتلىء بالحميمية، وتتشابك مفاصلها، وتتصرف ذاتياً لتثبّتَ صورته مع أصدقائه في لقطة (زوم إن)، يتوقف فيها الزمن عن الجريان، وهكذا تتحول الكاميرا من آلة إلى أداة تمرد على الزمن.
- الرمز الشفاف: يستعمله في الإشارة إلى حالات مدهشة ترشح سحراً كقصة القطة التي تلتفتُ إلى مزاجيتها في قطع الطريق رغم زحمة السير، وعندما تصل إلى ضفة الشارع الثانية، تتمطى وتعود إلى لجة الخطر مرة أخرى.

وقد يستعمل الرمزَ مومئاً إلى ظاهرة مستفحلة نعاني منها كظاهرة الغزو الثقافي التي تناولها في قصته: (ثقافة الكولا).. إنه غزو متوغل وصل إلى طعامنا وشرابنا، فاقتلع منا حتى ذاكرةَ الأغذية والمشروبات الخاصة، وجعلنا تابعين لعلبة الكولا وثقافتها العامة، من استهلاك وانسلاخ عن روابط المحبة.

- المعادل الموضوعي: وهو تقنية صعبة، وقد استخدمه بنجاح في قصة: (أشرعة بيضاء)، فجعل الزورقَ بشراعه الناصع معادلاً للضمير المستيقظ، يظهر الزورق على الجدار، ويكاد يختفي، وبطل القصة يرسم تحته خطاً أسود محاولاً الحيلولة بينه وبين الغرق.
- التضاد المقصود بين القصة وعنوانها:

وهو تقنية راقية قد لا ينتبه إليها إلا القراء الأذكياء، وتهدف إلى السخرية الهادئة أو لتسخين الحالة أو لإثارة الدهشة، اعتمد هذا الأسلوب في قصة: (عاصمة الثقافة الإسلامية)، فالعنوان يوحي بأن هذه العاصمة تنتمي إلى الأصالة نسيجاً وروحاً حتى استحقت أن تكون عاصمة في هذا المجال. أما القصة فتتحدث عن خروج الصورة من إطارها وضياع الرونق والخصوصية.

إلى هذا كله يلجأ الكاتب في القص عموماً إلى لغة سهلة عليها مسحة من الأناقة، وأحياناً لمسة من الشاعرية.

غير أنني ـ رغم ارتياحي لأسلوب الكاتب- أحب أن أسجل في نطاقه ملاحظتين:

أ- بدا القاص شديدَ الحذر عند وصف الأمور التي تتطلّب بعضَ التعرية، فجاء وصفه ناقصاً أحياناً لم يحقق تفاعلاً كافياً كوصفه للسيدة الجميلة الثرثارة التي تمثل دوراً مرسوماً لها في قصة: (مهمة خاصة).

ب ـ ثمة حذر آخر في استعمال الملفوظات الشعبية، وقد اكتفى الكاتب بإدخال قليل منها على استحياء في بعض المواقف، مع أنَّ تلك المواقف تستدعي أن يكون لها دور أكبر.

خاتمة:

تؤكد هذه المجموعة أنَّ إياد محفوظ لم يعد اسماً عابراً في دنيا القصة.. إنه يكتب وينمو ويتجدد في مضامينه تجدداً هادئاً، وأسلوبه يغتني ويحمل خصوصيةً آخذةً في التطلع إلى الجديد، ومن هذا وذاك تترسخ لهذا القاص هويته الأدبية، وتتميز تجربته عن تجربة غيره بما فيها من قص هادئ، وموضوعات لها صلة بالأسفار، وشفافية إنسانية.

❑❑

ميخائيل نعيمه وفن السيرة

د. ممدوح أبو الوي

يكتب الأدباء سيرتهم الذاتية لأسباب كثيرة منها: ضرورة معرفة القراء للمناخ الذي ظهر ونما فيه أدب أديب معين ومنها أسباب نفسية إذ إنّ الأديب أحياناً يشعر بلذة "**إذا هو تعرى أمام أخوانه الناس من جميع أسراره وأوزاره. فبات وكأنه البيت من الزجاج-كلّ ما فيه مكشوف للعيان. إلا ما كان منه أبعد، أو أعمق، من متناول أبصار الناس وأفكارهم** "(١)

كتب ميخائيل نعيمه كتاباً بعنوان "**سبعون**" عام١٩٥٩بمناسبة مرور سبعين عاماً على ميلاد الكاتب. أيّ أنّ الكتاب سيرة ذاتية. والغاية من تأليف هذا الكتاب كما يقول المؤلف نفسه في نهاية فصل بعنوان"**في السمنار**"يقول: "**.. الغاية الأساسية من وضع هذا الكتاب. وهي أن أسهّل للقارئ، جهد المستطاع، مرافقتي في كلّ طور من أطوار حياتي فأنا أحكي حكاية عمر لابدّ وأن يتشابه وأعماراً كثيرة في جهات كثيرة. ولولا ذلك لما كان خليقاً بأنْ يكتب عنه.** "(٢)

ويقسم المؤلف ميخائيل نعيمه عمره إلى ثلاث مراحل. المرحلة الأولى. تبدأ من طفولته وتنتهي بنهاية دراسته في روسياعام١٩١١

والمرحلة الثانية تبدأ منذ عام ١٩١١ وتنتهي بعودة الكاتب إلى الوطن، أيّ منذ هجرته إلى الولايات المتحدة الأمريكية إلى عودته منها عام١٩٣٢

والمرحلة الثالثة من علم ١٩٣٢-إلى عام١٩٥٩ وهو كما ذكر العام الذي كتب فيه هذا الكتاب.

يبتدئ الكتاب بفصل بعنوان"**باب الكتاب**"يفسّر فيه الكاتب تصويره للبيئة التي نشأ فيها: أنّ القراء يريدون منه معرفة التربة التي نبتت فيها أفكاره، والأجواء التي فيها تبلورت، والأسس التي تقوم عليها. والعقبات التي واجهتها وذللتها، والتي واجهتها ولم تذللها بعد، وإلى أيّ حدٍ تساير حياة الكاتب أفكاره، وإلى أيّ حدٍ تغايرها. لأنّ الكاتب والقارئ رفاق طريق- طريق الإنسان الهائم بالحياة. والباحث أبداً عن نفسه في رحابها اللامتناهية. وعن غايته منها وغايتها منه.

بعد ذلك يصف لنا الكاتب البيت الذي ولد فيه إنه بيت كبيوتنا نحن الفلاحين. مثلاً الصالون في البيت حول الموقد في الشتاء وحيثما كانت الطراريح في الصيف. غرفة الطعام: حيثما وضعت الطبلية وعليها الأدام والخبز وأمّا السكاكين والشوك فلم يكن لها دور في تناول الطعام. وغرفة النوم حيثما شئت أن تمد الفراش واللحاف. والحمام: إنه العتبة بعد أن تجرد من الأحذية ويوضع مكانها طست كبير وفيه الماء الساخن. ولكن أخوال الكاتب يعيشون في بيت غني ، وبدأ يشعر الكاتب منذ طفولته بأنّ هناك فقراء وأغنياء، ومن تحليله لأغنية سمعها من جده ، فهم أنّ الأغنياء يغتنون لأنهم يسلبون الفقراء.

والأغنية هيّ التالية:

أنا الزرعت الزرع جا غيري حصد.

يا حسرتي ردّوا القمح لعدالنا.. ..

فتؤلمه شكوى جده أنّه هو الذي زرع الزرع فجاء غيره وحصده. وتجرحه حسرته على قمحه وضراعته إلى الذين سلبوه إيّاه"**ردّوا القمح لعدالنا**"

ويبدو لميخائيل نعيمه أنّ شكوى جده وحسرته هما شكوى الملايين من الناس وحسرتهم في كلّ مكان. فما أكثر الذين يزرعون ويأتي غيرهم ويحصد ما زرعوا! وما أكثر المتوسّلين إلى الذين يغتصبون زرعهم: يا حسرتي ردّوا القمح لعدالنا!

ولد الكاتب في قرية لبنانية اسمها بسكنتا عام١٨٨٩ سافر والده إلى أمريكا عام١٨٩٠،وقضى هناك ستّ سنوات، وعاد من المهجر كما ذهب إليه، أي بدون ثروة. توفيّ والده عام ١٩٣٧. وعاش طويلاً أكثر من ثمانين عاماً ، واتصف بالهدوء ، و ورث نعيمه عن والده حبّ التأمل.

افتتحت روسيا علم ١٨٩٩ في قرية بسكنتا مدرسة ، وتخرج منها ميخائيل نعيمه عام١٩٠٢، وبعدها التحق بدار المعلمين الروسية في الناصرة بفلسطين. ويكتب ميخائيل نعيمه عن سفره إلى فلسطين أنّ عالمه كان رحماً مغلقةً بظلماتٍ ضمن ظلمات. فأصبح سريراً صغيراً من خشبٍ يغمره النور في النهار والظلامُ في الليل. ثم بيتاً صغيراً أرضه من ترابٍ وسطحُه من تراب، ثم حياً ثم قرية وها هو الآن عالمُه يمتد إلى فلسطين. من المؤلفات التي يدرسها طلاب دار المعلمين الروسية بالناصرة. " **ألفيّة ابن مالك**". الذي حاول استيعاب جميع قواعد النحو في ألف بيت لا تزيد بيتاً ولا تنقص بيتاً. وهذه الألفية برأي ميخائيل نعيمه معجزة.

وكان ميخائيل نعيمه آنذاك أي في أثناء دراسته في الناصرة مؤمناً إيماناً أعمى بكل تعاليمِ الكنيسةِ المسيحيةِ. فهو يؤمن مثلاً أنّ الله خلقَ العالمَ من لاشيء وخلقه في ستةِ أيام ثم استراح في اليوم السابع. وكان الإنسان آخر ما خلق. إذ جبلَ آدمَ من طينٍ ونفخَ فيه الحياةَ. وبعد حين أشفق عليه فقد كان وحده ولا معين له فاستلّ من صدرهِ ضلعاً وصنع من الضلع حواءَ. ووضع الله آدمَ وحواء في جنة عدن وأباحَ لهما الأكلَ من كل أشجارها إلاّ شجرة معرفة الخير والشر، فقد نهاهما من الأكل منها قائلاً إنّهما ساعة يأكلان يموتان.

وكان ما كان من أمر الحيّةِ وحوّاء. وكان أن انخدعت حوّاء بإغراء الحيّة فأكلت من الشجرة المحرّمة، وأطعمت زوجها فأكل. وهكذا كانت "**الخطيئة الجدية**" وكان الموت. و لكن هذا الإيمان الأعمى بدأ يتحول إلى إيمان يستند إلى العقل ويرفض كلّ ما لا يقره العلم.

وكان ميخائيل نعيمه في أثناء دراسته في دار المعلمين يدرس الشعراء العرب مثل المتنبي (٩١٦-٩٦٦م) ولكنّ أبا العلاء المعري (٩٧٣- ١٠٥٧م) كان أقرب إلى قلبه لأنّ في شعره تأملاً في مشكلات الحياة والموت وليس فيه تضريب أعناق الملوك ولا يوجد فيه السيوف والرماح النواهل بالدم.

وبعد انتهاء دراسته في الناصرة رشحته المدرسةُ لمتابعةِ دراسته في روسيا. وهكذا يمضي ميخائيل نعيمه في روسيا ستّ سنوات من عام ١٩٠٦ إلى عام ١٩١١. وسافر ميخائيل نعيمه من بيروت إلى أوديسا-المرفأ الروسيّ على البحر الأسود.

كتب المؤلف في أثناء دراسته في روسيا مذكراته فيقول فيها عن رواية " **الحرب والسلام**" (١٨٦٣- ١٨٦٩) لتولستوي (١٨٢٨ -١٩١٠) التي قرأها خلال هذه الفترة.

"... **إنه ليضحكني أن أراني أناقش مفكراً عظيماً من عيار تولستوي. عفواً يا"ليف نيكولاي فتش" فأنا مدين لك بأفكار كثيرة أنارت ما كان مظلماً في عالميّ الروحيّ. ففي**

الكثير من منشوراتك الأخيرة التي طالعتها في العام الماضي قد وجدت نوراً أهتدي به في كل خطوة من خطواتي.. .. أجل فأنت من هذا القبيل، قد أصبحت معلمي ومرشدي من حيث لا تدري. "(٣) بعد ذلك يكتب ميخائيل نعيمه في مذكراته عن ليف تولستوي: "**في الجرائد أخذ وردَ عنيفان لمناسبة بلوغ تولستوي الثمانين من عمره. فاليسارية تطالب الحكومة بالاحتفاء احتفاءً رسمياً بيوبيل الكاتب العظيم. واليمينية تأبى على الحكومة والبلاد أن تُلقي أيّ بال إلى يوبيل رجل تفسد تعاليمه العقول. وعلى رأس المعارضين الكنيسة التي رشقت بحرمها سيّد"يا سنايا بوليانا" والتي حملت وزارة المعارف على إصدار تعميم لجميع المدارس تحذرّ فيه الطلاّب من الاحتفاء في أيّ شكل باليوبيل. يا للعار أن يكون في روسيا من يحاول إطفاء هذا المشعل الذي يتألّق نور ه اليوم في جميع أقطار الأرض**"(٤)

وفي مكان آخر يكتب عن تولستوي "... **ما أفقرك يا بلادي! حتى المشاكل العالميّة من طراز تولستوي لم تخترق سواد ليلك بعد.** " (٥) وبعد ذلك يكتب ميخائيل نعيمه عن ليف تولستوي"**لقد استهواني تولستوي المفتش عن حقيقة نفسه وحقيقة العالم من حواليه**" (٦)

ولا بد من القول بأنّ لأفكار تولستوي تأثيراً كبيراً على أفكار ميخائيل نعيمه وهذا واضح في مسرحيته "**الآباء والبنون**" التي ألفها عام١٩١٧بطل هذه المسرحية واسمه داود يعلق في غرفتهِ صورة تولستوي وينادي بأفكار تولستوي، فهو لا يصلي في الكنيسة ويؤمن بإله واحد للجميع. هذا الإله ليس مسيحياً ولا مسلماً ولا يهودياً. يؤمن داود بأنّ قيمة الإنسان بما يقدمه للآخرين من خير وعملٍ وخدمة.

كلٌّ من تولستوي ونعيمه نباتي، يحرم قتل الحيوان والتغذية بلحمه. إنّ تولستوي لم يكتب حول هذه الناحية ،ولكنه طبقها في حياته فكان نباتياً. وعلى الرغم من أنّه كان نباتياً عاش-٨٢-سنة. أمّا نعيمه فكان نباتياً وكتب حول هذا الأمر كثيراً. مثلاً كتب حول بشاعة اصطياد الطيور ولا سيما العصافير من أجل التغذية بلحمها. طرق نعيمه هذا الموضوع في مؤلفاته الفنية وفي كتابه "**سبعون**"

أول إنتاج أدبي لميخائيل نعيمه كانت قصيدة" **النهر المتجمد**" التي نظمها باللغة الروسية، وبسهولة متناهية، حتى كأنها كانت تملى عليه. وكان الذي أوحاها إليه منظرُ نهر صولا المتجمد. فكان النهرُ متجمداً لدرجةِ أنّ نعيمه مشى على وجهه. واختتم نعيمه القصيدة بسؤالٍ يوجهه إلى روسيا فيسألها وقد كبلها الجليد مثلما كبّل نهر"**صولا**" متى يأتي ربيعها ويفكها من عقال الجليد؟ وهل يأتي زمنٌ يتذوقُ فيه العاملُ والفلاح شيئاً من الفرج والسعادة؟ ولم يكن يدور في خلد نعيمه أنّ سؤاله سيلقى جواباً بعد سبع سنوات، وأنّ الحكم سينتقل من أيدي القيصر والأشراف والإقطاعيين ورجال الدين إلى أيدي العمال والفلاحين.

وبعد سنين نقل نعيمه القصيدة إلى اللغة العربية وجعل خاتمتها خطاباً يوجهه إلى قلبه بدلاً من روسيا. فقد كان يشعر أنه في الواقع يعيش " **في دنيا تقلّصت فيها الجمالات الإنسانية. فلا رأفة، ولا محبة، ولا إخلاص، ولا عدل، ولا حرية. بل إنّ هذه باتت صفائح من جليد تنساب من تحتها الأحقاد والضغائن والمطامع والمظالم وما تجرّه على الناس من الأوجاع وا لمآسي** ". (٧)

رجع نعيمه إلى لبنان بعد أن أنهى دراسته في روسياعام١٩١١، رجع ليعيش في ظل شواهق جبال لبنان، حيث السنونو والخطاف في غفلةٍ عن كلّ شيء إلا عن أوكارها العجيبة المعلقة بأطناف تلك الشواهق، جلس الكاتب نعيمه يحاسب نفسه عن الفترة القصيرة من عمره التي أمضاها في روسيا. لقد كانت فترة جني أدبي وفير، وفترة غليانٍ فكريّ، وفوران عاطفيّ، وامتداد روحي.

وكان منها أن فتحت عينيه على حالة التخلف التي كانت تعيش فيها البلاد العربية بل الشرق كله، وبخاصة في دنيا الأدب والفن والفكر. فالكتاب والشعراء عندنا كانوا لا يزالون يتبارون في ستر عقمهم الفكريّ والروحيّ بالعبارات المنمقة، والقوافي الطنّانة. وكان أبرعهم في التدجيل والتنميق والنفاق أعلاهم مقاماً وأوفرهم كرامة في نظر القارئ الذي ربيّ، هو الآخر، ولا ذوق له في الأدب، إلا الذي يفرضه الدجالون والمنافقون من ذوي الأفكار والقرائح العقيمة. فكأنّ بينهم وبين الصدق عداوة كالتي بين الهرّ والفأر. وكان بين أقلامهم والحياة التي يحبونها مثلما بين الأرض والمريخ.

بعد خمسين عاماً بالتمام من زيارة ميخائيل نعيمه لروسيا. يوم زارها عام ١٩٠٦ للدراسة في المدرسة الروحية في بولتا فا. عرض عليه السفير السوفييتي في بيروت زيارتها ثانية عام ١٩٥٦ فوافق ميخائيل نعيمه. وتلقى بعد ذلك دعوة من اتحاد الكتاب السوفييت. وبالفعل زار نعيمه الاتحاد السوفييتي مدة شهر وذلك في آب علم ١٩٥٦ وبعد علم من ذلك في علم ١٩٥٧ أصدر كتاب" **أبعد من موسكو ومن واشنطن**"والذي رمى إليه من كلمة"أبعد" هو أنّ المعسكرين-الرأسماليّ والشيوعيّ-يتخبطان ويتخبط معهما العالم كله في مشكلات خطيرة جذورها أبعد بكثير من أن يبلغها أي منهما بنظره المحدود إلى الحياة الإنسانيّة على أنّها فرصة لكسب أوفر قسط من خيرات الأرض وملذاتها.

فكلا المعسكرين يعتقد أنّ ما يعانيه عالم اليوم من قلق وذعر واضطراب إنّما يعود إلى مساوئ النظام الاجتماعيّ والسياسيّ والاقتصاديّ الذي يتمسك به خصمه. وكلاهما لا يلقي أيّ بال إلى النظام الذي يهيمن على سائر الأكوان-وفي جملتها الأرض وسكانها-والذي من بعض مظاهره في الأرض أن يقضي على كل نظام بشريّ لا يجاريه ولا يجاري الهدف الذي وضعه للإنسان في حياته.

لذلك كما يقول الكاتب-كانت النظم البشريّة في صراع دائم وتطوّر مستمر. فمثلما انبثقت النظم الدستورية من النظم الملكية المطلقة وقضت عليها، ثمّ انبثقت الرأسماليّة من الإقطاعيّة فقوضت أركانها، هكذا انبثقت الاشتراكية-أو الشيوعيّة من الرأسماليّة وستقضي عليها حتماً. ولكن سيأتي يوم ينبثق فيه من الشيوعيّة نظام جديد يقضي عليها... كما يقول المفكر ميخائيل نعيمه. وإذا كان الأمر كذلك. فلماذا الركض وراء التسلح؟ وأيّ خير للمعسكرين في حرب لا تبقي من البشريّة إلاّ على خسارتها؟

يقول الكاتب بعد زيارته هذه إلى روسيا وفي الكتاب ذاته أيّ في كتاب "**ابعد من موسكو ومن واشنطن**" أنه عاد منها وكأنّه عائد من خلية نحل هائلة. إنّ كلّ ما يجري في تلك البلاد يزخر بالزخم والحرارة والحركة والثقة بأنّ الهدف الذي وضعته نصب عينيها هو هدف حقيق بكل تضحية تتحمّلها في سبيله. وهي تؤمن أوثق الإيمان بأنّ في مستطاعها-وبالعلم وحده-أن تتحكم في النهاية بالطبيعة، وتفضح كلّ أسرارها. وأنها، بتحكمّها في الطبيعة، ستعتق الإنسان من ربقة الخوف والحاجة والجهل، ومن ربقة أخيه الإنسان. وهكذا توفر له حياة رغد وهناء. ولكنها لا تقول كيف سيمكنّها علمها من التحكمّ في قلب الإنسان، فتنفي منه الحسد والطمع والنميمة والبغض والخوف من الموت، وغيرها من الآفات التي ما برحت تعذب الإنسان وتفسد عليه حياته منذ أن كان الإنسان. وكلّ مذهب يهتّم بعقل الإنسان أكثر من اهتمامه بقلبه لا يمكن أن يجلب للإنسان الطمأنينة التي يصبو إليها بجميع جوارحه. فالقلب، في النهاية، هو الذي يترجم منجزات العقل إلى هناء أو شقاء، وإلى عبوديّة أو حريّة. وذلك على قدر ما يصفو من الأكدار.

فإذا هو تطّهر من البغض والحقد والطمع وغيرها من الشهوات السود بات كلّ عالمه طاهراً. وإذا هو ظلّ تربة خصبة لتلك

الشهوات ظلّ عالمه عالم كدر ونزاع وصراع. ولن يجده أيّ نفع أن يفتح له العقل معاقل الأرض وأبواب أجرام السماء. وأيّ خير لإنسان في السيطرة على الفضاء وما فيه قبل أن يسيطر على ذلك العالم العجيب الذي هو قلبه؟. فكلا النظامين لا يفكران بالقلب البشريّ الذي هو بحاجة إلى الحب والتسامح وبحاجة إلى تخليصه من الحقد والكراهية.

في عام ١٩١١ سافر نعيمه إلى الولايات المتحدة لمتابعة دراسته هناك. حيث يعمل في أمريكا أخواه هيكل وديب وهما سيمدانه بالنقود اللازمة لمتابعة دراسته. ولكنه أمضى هناك فترة طويلة، إذ عاش في أمريكا عشرين عاما. و عاد إلى أرض الوطن عام ١٩٣٢ ، أيّ بعد وفاة جبران خليل جبران بسنة واحدة ، الذي توفيّ عام ١٩٣١

انتسب نعيمه إلى جامعة واشنطن عام ١٩١٢ ودرس في وقت واحد اختصاصين: الأدب والحقوق، وفي أثناء دراسة نعيمه في الجامعة تعرف على طالب اسكتلندي اسمه وليم كان يدرس الصيدلة في الجامعة فأقنع وليم نعيمه بنظرية التقمص ، التي تعني أنّ كلّ من يموت يعود بعد فترة من الزمن فيولد من جديد كما تفعل الحبة بالتمام فهي تموت لتولد من جديد ويولد الإنسان في جسد جديد بهياً حسبما تقتضيه أعماله وميوله ومواهبه وعلاقاته التي حملها معه عند الموت من حياته الحاضرة.

إنّ النظام يقضي بأنّ تحصد مثلما تزرع فمن زرع الزؤان حصد الزؤان ومن زرع القمح حصد القمح الخير بالخير والشر بالشر حتى الأفكار والنيات تخضع للنظام والقصد من تكرار الولادات أنّ يدرك زارع الشر خطأه فيزرع الخير وذلك لا يكون إلا باختبار ولادة بعد ولادة. كلّ منا يكوّن حياته الآتية من حياته الحاضرة فمن مات وبه ميلٌ يطغى على باقي ميوله عاد إلى الأرض فكان ذلك الميل أبرز مواهبه، هكذا عزف موتسارت على البيانو وهو في الرابعة من عمره، وهكذا نبغ نابليون(١٧٦٩- ١٨٢١) في فنون الحرب وارتقى العرش وكان جنديا مجهولاً، ثم مات منفيا لأنّ في حياته ما استحق تلك النهاية. ويقول نعيمه عن عقيدة التقمص: " **خلاصة القول إنّ عقيدة تكرر الاختبار بتكرر الأعمار بغية المعرفة الكاملة والحرية المثلى باتت الركيزة الكبرى التي تقوم عليها فلسفة حياتي**"(٨)

والجدير بالذكر أنّ عقيدة التقمص التي آمن بها نعيمه في أمريكا، يؤمن بها الملايين في الهند، ولقد حاول المفكر الهنديّ غاندي إقناع الكاتب الروسيّ تولستوي بهذه العقيدة في رسائله التي كتبها إلى تولستوي، ولكنّ تولستوي بقي مؤمناً بأنّ عقيدة خلود الروح أفضل من عقيدة تكرر الولادات وكذلك لا بدّ من القول: إنّ بعض الطوائف الإسلامية تؤمن بعقيدة التقمص كما أنّ الأديب والشاعر والفنان العربيّ جبران خليل جبران(١٨٨٣-١٩٣١) والذي تعرف عليه نعيمه فيما بعد ، كان يعد عقيدة التقمص حجر الزاوية في نظرته إلى الحياة.

في عام١٩١٦ نال نعيمه شهادتي الأدب والحقوق من جامعة واشنطن لكنه لم يعمل لا في القضاء ولا في التدريس، في عام ١٩١٧ دخلت أمريكا الحرب العالمية الأولى ضد ألمانيا، وخضع كلّ من هو موجود في أمريكا للجندية ولكن بالقرعة، وكان أنّ خاض نعيمه الحرب في الجيش الأمريكيّ ، ولكن على أرض فرنسا وضد ألمانيا ،حارب نعيمه ولكنه ضد الحروب، وآلى على نفسه بعد هذه الحرب ألا يشترك في أية حرب بشعة، يخجل من بشاعتها حتى الوحش، ويقول عن الحرب: **" اشهد يا ليل اشهدي يا نجوم. إنّ الإنسان أحطّ من الحيوان. إنّ الذي يزهو بعقله يغدو في الحرب بدون عقل. فهو يشوّه الصحيح ثم يعود ويحاول تصحيح ما شوه وهو يقتل الحيّ ليعود فيندب على الحي وهو يدمر ما بناه فيرمم الذي دمره.**

ههنا ما قيمة المحبة؟ -لا شيء. ما

قيمة الحق؟ - لاشيء. ما قيمة العدل؟ - لاشيء.
ما قيمة الطهر؟ -لا شيء. ما قيمة الروح؟ -لا شيء. ما قيمة الله؟ -لا شيء. ههنا القيمة كلّ القيمة-للفلس. لماذا؟ لماذا؟؟ لماذا؟؟

والى متى هذا الجنون؟. "(٩)

وفي مكان آخر يقول عن الحرب: **"فكنت كلّما فكرت في الحرب التي انتهت، وفي نصيبي منها، شعرت بفداحة الشرور التي يرزح الناس تحت أثقالها. فماذا كانت حصيلة أربع سنوات من القتال؟ عشرات الملايين من القتلى، والجرحى، والمشوّهين، والمعتوهين، واليتامى، والأرامل، والدور، والمزارع العامرة وقد باتت خراباً يباباً. وبلايين الأموال التي هدرت رصاصاً، وقنابل،وبنادق ، ومدافع ،وبواخر استقرت في قاع البحار. ناهيك بالأيدي التي تعطلت عن العمل ، والأفكار التي تعمّقت، والقلوب التي باتت مباءات للحقد والكره والنفاق والغش و شهوة الانتقام. "(١٠)**

وفي مكان آخر يقول نعيمة عن ويلات الحرب: **" لو أنّ فظاعة الحرب توقفت عند تشويه الأجساد ، وإزهاق الأرواح ، وتخريب العامر من الأرض ، وتهديم الآهل من المدن والقرى ، لكانت بعض الفظاعة ، وبعض البشاعة. ولكنها تشوّه الروح في الجسد قبل أن تشوّه الجسد. وتزهق الحق في الروح قبل أن تزهق الروح. وتخرب العامر من العقول قبل أن تخرب العامر من الأرض. وتهدم الضمائر الآهلة بالفضيلة قبل أنْ تهدم المدن والقرى الآهلة بالسكان. إنّها الكره الصاخب وقد أنزل المحبّة الصامتة عن عرشها فلبس تاجها ، وحمل صولجانها. وإنّها الجبن وقد تسلّح بالقذائف الجهنميّة فراح يعربد باسم الشجاعة. وإنّها الجشع جنّ جنونه فمضى يعيث في الأرض فساداً تحت ستار العدالة وتوزيع الأرض وخيراتها بالقسط على أبناء الأرض. وإنّها العبوديّة الدميمة ، الذميمة تبطش وتنهب وتهدم تحت شعار الحرية الكريمة ، السمحاء. "(١١)**

بعد انتهاء الحرب درس نعيمه في إحدى الجامعات الفرنسية شهوراً عدة، وذلك في عام ١٩١٩ . والذي أريد قوله: إنّ نعيمه يتقن اللغات العربيّة والروسيّة والانكليزيّة والفرنسيّة. وكتب بثلاث منها ،وهي العربيّة والروسيّة والانكليزيّة شعراً ونثراً.

عندما رجع نعيمه إلى أمريكا شارك في تأسيس الرابطة القلمية التي تأسست في ٢٠ نيسان عام ١٩٢٠ وتألفت من عشرة كتاب منهم نسيب عريضة(١٨٨٧- ١٩٤٦) و رشيد أيوب (١٨٧١ -١٩٤١) و ندرة حداد(١٨٨٦ – ١٩٥٠) وإيليا أبو ماضي (١٨٨٩-١٩٥٧) وكان جبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١) عميد الرابطة، ونعيمه مستشارها. وكانت تنشر مؤلفاتها في مجلتي **"الفنون"** ، **"والسائح"** أمّا نظرة الرابطة إلى الأدب وأهدافها فقد عبّر عنها نعيمه بقوله: **"ليس كل ما سطر بمداد على قرطاس أدباً. ولا كلّ من حررّ مقالاً أو نظم قصيدة موزونة بالأدب. فالأدب الذي نعتبره هو الذي يستمد غذاءه من تربة الحياة ونورها وهوائها..** . والأديب الذي نكرمه هو الأديب الذي خصّ برقة الحسّ، ودقة الفكر، وبعد النظر في تموّجات الحياة وتقلّباتها، وبمقدرة البيان عمّا تحدثه الحياة في نفسه من التأثير.. ..

إنّ هذه الروح الجديدة التي ترمي إلى الخروج بآدابنا من دور الجمود والتقليد إلى دور الابتكار في جميل الأساليب والمعاني.

"إذا ما عملنا على تنشيط الروح الأدبية الجديدة فلا نقصد بذلك قطع كلّ علاقة مع الأقدمين. فبينهم من فطاحل الشعراء والمفكرين من ستبقى آثارهم مصدر إلهام لكثيرين غداً وبعد غد. إلا أننا لسنا نرى في تقليدهم سوى الموت لآدابنا. لذلك فالمحافظة على كياننا الأدبي تضطرنا للانصراف عنهم إلى حاجات يومنا ومطالب غدنا. وحاجات يومنا ليست كحاجات أمسنا " (١٢) استمرت

هذه الحركة الأدبية إلى عام ١٩٣١ وهو العام الذي توفيّ فيه جبران خليل جبران ، وبعد ذلك بعام واحد ، رجع ميخائيل نعيمه إلى قرية بسكنتا في لبنان حيث عاش هناك أكثر من خمسة وخمسين عاماً إذ توفي عام ١٩٨٨.

عبر نعيمه عن نظرته إلى الأدب ونظرة الرابطة القلمية للأدب في كتابه" **الغربال**" الذي نشرته المطبعة العصرية في القاهرة عام ١٩٢٣. يرى نعيمه في هذا الكتاب النقديّ أنّ الإنسان هو محور الأدب، فعلى قدر ما يتغلغل الأدب في حياة الإنسان، وفي التفتيش عن أهدافها وعن العقبات التي تقوم في وجه تلك الأهداف، يكفل لنفسه البقاء. وذلك يعني أنّ الأدب شعره ونثره يجب أن يقيّم بقدر ما فيه من قوى إنسانية ظاهرة أو باطنة، لا بقدر ما فيه من الحذلقة والبراعة في صقل الكلمات والعبرات. وأنّ النقد خلق وإبداع وليس مجرد استحسان واستهجان. وأنّ اللغة أداة خلقها الإنسان للتعبير عمّا تثيره في نفسه متطلبات حياته اليومية المحسوس منها وغير المحسوس، والتافه والجليل على حدّ سواء. فلا يليق أن يصبح المخلوق سيّد الخالق، فيغدو الإنسان أداة في يد اللغة بدلاً من أن تبقى أداة في يده يكيّفها حسبما تمليه عليه حاجاته المتطورة بغير انقطاع.

أمّا منهل أدب الرابطة القلمية-كما يقول-نعيمه-فهو الشعب ويقصد بالشعب ليس الحكام، ولا الموظفين، ولا رؤساء الأديان، ولا القضاة والمحامين ولا أرباب الصحافة وأولياء التجارة، بل ذلك المجموع الأصمّ، الأبكم الذي قلمه المحراث، ولسانه المنجل، ومنبره الحقل، وسامعوه السنابل والأشجار، ومخدعه البيدر، وقناديله النجوم.. .. إنّ ذلك الشعب الذي يفهم ما تقول الأرض والسماء، وتفهم الأرض والسماء ما يقول، لأفصح وأعقل وأقرب إلى الله بما لا يقاس من بقية فئات المجتمع.

إنّه يتعطر برائحة الأرض و ما تولده الأرض من الأزهار والأعشاب ،هي ذي الواحة التي ماؤها لا ينضب. والغرس على جوانبها لا يذبل ، فاستقى منها أعضاء الرابطة القلمية.

في عام ١٩٣١ توفي عميد الرابطة القلمية جبران خليل جبران وبدأ نعيمه بعد ذلك يتحسس برغبة في العودة إلى لبنان إلى مسقط رأسه متذكراً أبا تمّام الذي يقول:

كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبداً لأول منزل.

وهكذا رجع نعيمه إلى بلدته بعد سنوات ستّ أمضاها في روسيا وأكثر من عشرين عاماً أمضاها في الولايات المتحدة الأمريكية ، دفعته للرجوع إلى وطنه؛ رغبته في أن يعيش في دنيا يساعده سلامها وجمالها على التطهّر والتفهّم. كما دفعه على العودة إلى الوطن نفوره من عالم كلّه شغب وصخب وشهوات عنيفة تستمر بلا انقطاع.

رجع إلى بلاده التي كما يقول: سماؤها أصفى من المرآة، ونسيمها ألطف من همس الحبيب في المنام ،وأشعة الشمس المتكسّرة على بقع الثلج العالقة هنا وهناك بجبين صنتيّن جواهر ترتقص على كفّ ساحر ،وأغاريد العصافير الذاهلة عن كلّ شيء إلا عن أوكارها وصغارها تسابيح وتهاليل وقرابين ،وكركرة مياه نبع صنّين تهاويد ربّانية للأعشاب والصخور الغافية على جانبيها،وللنفوس العطشى إلى السكينة والسلام والجمال. إنّ بلادنا بنظر الكاتب بلاد تقدم إلى خزانة البشرية عملاً مثمراً وسلاماً منعشاً وليس مدرعات ودبابات. إنها بلاد وحيّ وجمال وعلم ونور وهداية ومحبة.

قرب قرية نعيمه-كما يقول الكاتب-قامت صخرة عاتية، شامخة تشبه، من إحدى جهاتها، سفينة في بحر. والله يعلم كم أفنت الطبيعة من السنين في تكوين تلك الصخرة، ثم في تفتيت قلبها الصلد بحيث بات فيه فراغ بطول أربعة أذرع، وعرض ثلاثة، وعلو

عشرة، وبحيث بات له مدخل واسع وعالٍ من الجنوب.

اتخذ الأديب نعيمه تلك الصخرة صومعة له في النهار، وأخذ ينفق فيها ساعات في التأمل والتأليف وأطلق عليها اسم**"الفلك"** فقد راح يشعر وهو في قلب الصخرة، أنّ أمواج العالم الصاخبة تتكسّر وترتدّ أمواج الطوفان عن فلك نوح. وأعنفها في اعتقاد نعيمه شهوات خمس: أولاً شهوة السلطان وثانياً: شهوة الغنى وثالثاً: شهوة النساء. ورابعاً: شهوة الشهرة وخامساً: شهوة الخلود. ولقد استطاع الكاتب التغلب عليها مع الأيام ما عدا شهوة الخلود لأنها في طبيعة الحياة. ويقصد بالخلود خلود الروح.

في**"الفلك"** أوفي الكهف أو في هذه الصخرة التي أتيت على ذكرها ،وضع نعيمه كثيراً من مؤلفاته من أهمها**"جبران خليل جبران"** عام ١٩٣٤ وكتاب **"مرداد"** عام ١٩٤٧. عاشر نعيمه جبران خليل جبران خمسة عشر عاماً أيّ منذ عام ١٩١٦ إلى عام ١٩٣١ وهو العام الذي توفيّ فيه جبران. أربعة أعوام قبل تأسيس الرابطة القلمية من عام ١٩١٦ إلى عام ١٩٢٠ وإحدى عشرة منها بعد تأسيس الرابطة فميخائيل نعيمه يعرف جبران خليل جبران معرفة جيدة فكما يقول الكاتب خبزه وعجنه، وعرف اتجاهاته الفكرية والفنية، وخبز طباعه ونزواته، وتغلغل حتى في صميم روحه.

وهناك تقارب كبير وعجيب بين تفكير نعيمه (١٨٨٩- ١٩٨٨) وجبران خليل جبران في شؤون الحياة والموت، وبين ذوق نعيمه وجبران في ما يتعلّق بالأدب ورسالته. فكلاهما يؤمن بأنّ وراء المحسوسات قوة لا يطالها الحسّ. فهي الجوهر والمحسوسات أعراض لا غير. وهي المصدر، والموجّه والمنظّم والمدبّر. وكلاهما يؤمن بعقيدة التقمص وهي العقيدة التي كما ذكرت تقول بأنّ الأعمار تتكرر عمراً بعد عمر. وهذه العقيدة تقول: إنّ الناس يولدون وبينهم وبين الكثير من الناس والأمكنة والمخلوقات روابط خفيّة لا نحسّها حتى الدقيقة التي تطفو فيها من اللاوعي إلى الوعي. وهذه الروابط تلازمنا من أعمار سابقة. فهي ليست**"مصادفات"**بل تكملة لعلاقات غابت عن وعينا ردحاً من الزمن؛ أيّ أنّ الإنسان لا يولد كالورقة البيضاء التي لم يخط عليها شيء. وأصبحت هذه العقيدة بالنسبة لكلّ من ميخائيل نعيمه وجبران خليل جبران حجر الزاوية في نظرتهما إلى ظوهر الحياة.

وكلٌّ من جبران ونعيمه يتخذ من الكلمة أداة للتعبير عن نظرته إلى الحياة. وكلٌّ منهما يأبى عليه ذوقه أن يجعل من الكلمة أداة للحذلقة والتدجيل والتبرّج، ويأبى أن تتجمدّ الكلمة في قوالب تسلبها مرونة الحركة وزخم الحياة. فوضع ميخائيل نعيمه كتابه عن جبران خليل جبران عام ١٩٣٤. فكانت غايته من وضع الكتاب هي توضيح الشوط الذي قطعه جبران في عمره القصير من عام ١٩٨٣ إلى عام١٩٣١ أي خلال ٤٨ سنة. وتوضيح إلى أيّ حدّ كشف في أدبه معنى الحياة. ويقول نعيمه إنّ المحبة التي أبصرها جبران بخياله وأحبّ أن يوجّه إليها حياته محبّة لا يطمع في الوصول إليها إلا جبابرة الروح.

من الكتب الهامة التي تناولت جنس السيرة الذاتية بوجهٍ عام، والسيرة الذاتية لدى ميخائيل نعيمه بوجهٍ خاص كتاب بعنوان**"الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث"** للدكتور يحيى إبراهيم عبد الدايم. يكتب في هذا الكتاب عن الدوافع التي دفعت نعيمه لكتابة سيرته الذاتية، منها أنّه حين يسجل ذكريات الماضي فسيكون كمن يعيش عمره مرتين.

ومن هذه الدوافع**"البحث المتواصل عن ذاته في شعاب الحياة وطرائقها المتعددة، وصلتها بالكون، وصلة الكون بها، والبحث عن غايته من الوجود، وعن مصير هذا الوجود؟**

"(١٣) ويتابع الدكتور يحيى إبراهيم عبد الدايم فيكتب عن هدف ميخائيل نعيمه من كتابة سيرته الذاتية: **"فالغاية الحقيقية التي يهدف إليها من وراء ترجمته الذاتية، هي-على ما يبدو لنا تفسير نظرته الكونية، وشرح فكره الصوفي الذي ينبع من نظرته الكونية الشاملة إلى الحياة والأحياء، القائمة على فكرة "وحدة الوجود" وهي نظرة انتهى إليها بعد تطواف طويل في شعاب المعرفة والحياة، وقد بث تلك الفكرة الكونية في ثنايا ترجمته الذاتية، وأقام عليها كل تأملاته ونظراته فيما وقع له من الأحداث وتقلبات في أطوار حياته المختلفة"**(١٤).

ويمدح الدكتور عبد الدايم ميزات السيرة الذاتية لنعيمه فيصفها بالصدق والصراحة: **"وفي صد ق وصراحة تبلغ مبلغ التعري النفسيّ، وربما لا نعثر على من يناظره في حرصه على التعري والمصارحة من بين المترجمين لذواتهم من كتابنا المحدثين، مع عناية من جانبه بعنصري الزمان والمكان وبالشخصيات وإحساس عميق بالتطور الزمني. وكل تلك الخصائص ستتبدى لنا في الصفحات التالية. وقد صاغها في وحدة فنية متميزة بين ترجماتنا الذاتية الحديثة، قوامها الجمع بين عناصر من البناء الروائي والمسرحي، وبين عناصر من أسلوب المقالة التحليلية، وقد صيغت كلها صيغة أدبية، فيها قدر كبير من الإحكام والترابط والتسلسل وفيها حرص على إثبات عناصر الترجمة الذاتية الأدبية المثيرة لعوامل المتعة، على نحو ربما لم يتح لغيرها مما بين أيدينا من الترجمات الذاتية العربية، رغم ما يعاب عليها من مآخذ قليلة مما سيتبين لنا أيضاً من خلال عرضنا لأسس البناء الفني لهذه الترجمة الذاتية. "**(١٥)

ويرى الدكتور يحيى إبراهيم عبد الدايم أنّ ميخائيل نعيمه مؤمن بوحدة الوجود التي اهتدى إليها جمهرة من الصوفية الذين ينظرون إلى الكون تلك النظرة الشاملة، فالعالم واحد وكلّ شيء في هذا الكون يخضع لنظام صارم دقيق.

ويخطئ الإنسان عندما يعتقد أو يتوهم أنّ ذاته منفصلة عن ذوات الآخرين. وبهذه النظرة الشاملة للكون والحياة يلغي نعيمه الحدود بينه وبين الناس الآخرين، والطبيعة عنده كتابٌ سحري يتأمل فيه بشوق ونهم وعشق، وبكل جارحة من جوارحه وخلية في جسده وقطرة من دمه فا لولادةُ عنده هي خلقٌ جديد وكلّ نبت أو طائر أو سمكة تحيا لغيرها إذ هي تحيا لذاتها، فكأن الحياة لم تخلق الفرد إلا ليكون دعامة للمجموع.

ونعيمه **"لا يتذوق الجمال والمحبة والحنان، إلا في الطبيعة، ولا يدرك معنى الخلود إلا في خلود الحياة التي هي وحدها القوة المولدة في الطبيعة، وهي عظيمة بما يتجلى فيها من الحياة، لكن أعظم منها ، هو "الإنسان الطامح إلى الانفكاك من جميع القيود والحدود والسدود. وإلى فهم الحياة مجردة من أكسيتها، وإلى الاتحاد بها.. .. .. إنه يحلم بأن يصبح روحاً صافياً كما هي الحياة التي في داخله، روح صاف لا يحصره زمان ولا مكان"**(١٦)

ويلاحظ الدكتور عبد الدايم أنّ نعيمه يحلم بأن يصبح روحاً صافياً، لا يحصره زمان ولا يحده مكان وهو يحاول أنّ يتطور نحو الكما ل وينتقد المدنية الحديثة الغربية لأنها مدنية الآلات والأزمات وهي تقوم على العلم ولكن العلم لا يستطيع، برأي نعيمه، أنّ يعرف كل شيء فهو يؤمن بالخوارق ويؤمن بالأحلام ويرى في الأحلام ضرباً من ضروب المعرفة والإلهام ويؤمن بالنظام الدقيق للكون.

ولعل مؤلفات نعيمه كلها تعبر عن أفكاره الصوفية، ولا سيما كتابه **"مرداد"** الذي صدر باللغة الإنكليزية عام ١٩٤٧، وقام نعيمه بعد ذلك بترجمته ونشره باللغة العربية عام ١٩٥٢ ولقد تأثر في هذا الكتاب بكتاب لجبران خليل جبران بعنوان **"النبي"** (١٩٢٣)

ويذكر الدكتور عبد الدايم : "**أنّ نعيمه قد صاغ حكاية عمره صياغة قصصية، تعتمد على التسلسل الزمنيّ، والترتيب المنطقيّ، والتدرج في رواية ما يسترجعه من ذكريات الأحداث والمواقف**"(١٧)

يرى الدكتور عبد الدايم أنّ من عيوب السيرة الذاتية لنعيمه الإسهاب ولكن مع ذلك فهو يعدها أفضل سيرة ذاتية عربية من الناحية الفنية "**كذلك لا نعثر على ترجمة ذاتية عربية تماثلها، من حيث أنها ترجمة ذاتية تتميز على ما لدينا جميعاً من ترجماتنا الذاتية، بأنها محاولة للكشف عن ذات صاحبها، ومعرفتها داخل إطار من السيرة التي تتخذ صورة عمل فني، هو أقرب إلى الاكتمال في أكثر أقسامها، بما أودعه في صياغتها الفنية، من عناصر الفن الروائيّ والمسرحيّ، ومن فن المقالة التحليلية، كما لا تماثلها ترجمة ذاتية أخرى، في تأكيد روح الدراما الإنسانية التي تتطلع دوماً إلى الكمال، وتسعى سعياً دائباً متواصلاً، باحثة أبداً عن حقيقة النفس. ومحاسبة تلك النفس، لغربلة الماضي، وتنقيتها من شهواتها وأهوائها ورغباتها، وتطهيرها من أدرانها**"(١٨)

و من الذين كتبوا عن السيرة الذاتيّة عند ميخائيل نعيمة الدكتورة مها فائق العطار ، وذلك في كتابها بعنوان " **فن السيرة في الأدب العربيّ حتى أوائل الثمانينيات** ". تقول في كتابها: إنّ نعيمة تحدث في كتابه" **سبعون** " عن المهاجرة "**ووصف مدرستها الأدبية الكبيرة التي قامت في الطرف الآخر من العالم.. والتي أثرت تأثيراً بيناً وفريداً في أدبنا العربي الحديث.. .. وهكذا قدم صورة واضحة معبرة لهذا الفن الجميل.. فدفع بأدبنا عقوداً إلى الأمام.. هذا الفن الممتع الذي يدل على تطور حقيقيّ ورائدٍ في حياة الأمم..** "(١٩)

تخصص الدكتورة مها فائق العطار أكثر من نصف كتابها المذكور لسيرة نعيمة الذاتيّة " سبعون "، وترى أنّ نعيمة يقسم كتابه إلى عدة مراحل، تبدأ الأولى من عام ١٨٨٩ أيّ العام الذي ولد فيه نعيمة ، وتنتهي عام ١٩١١، أيّ العام الذي انتهت فيه دراسته في روسيا ، وتتابع الدكتورة مها العطار: " **وأعطى نعيمة أبعاد الصورة ، ليرسخها في فكر القارئ ، فيصور كيف نشأ و ولد في تلك الحجرة، التي تجمع زوايا مختلفة، قدّم لنا صورةً صادقةً عن حياة الأغلبية الساحقة من شعبنا.. فالعبقرية والنبوغ والذكاء لا توجد في القصور الكبيرة.. بل تنبع من زوايا بسيطة ربما خيم عليها العنكبوت الذي يشع من خيوطه الدقيقة النور.. وربما استطاع هذا النور في المستقبل أن يكتسح العالم، وينشر ضوءه فيه ليصحح مفاهيم خاطئة كان يؤمن بها البشر**". (٢٠)

وتقدم الدكتورة مها فائق العطار عرضاً لسيرة نعيمة الذاتيّة وتتحدث عن حبه لامرأة أمريكية اسمها بيلا والتي نظم فيها مجموعة من القصائد، وفي أثناء علاقته ببيلا تعرف هناك في أمريكا بفتاة لبنانية ولكن الأمر لم ينته بالزواج، واستمرت علاقته بالامرأة الأمريكية بيلا خمس سنوات. وتتحدث الدكتورة عن الرابطة القلمية وعن كتاب " **الغربال**" وأحب فتاة أخرى في أمريكا، وهي بولونية اسمها نيونيا فلقد عرف نعيمه ثلاث نساء معرفة الرجل للمرأة هن فاريا في روسيا وبيلا ونيونيا في أمريكا وشاءت الأقدار أنّ النساء اللواتي عرفهن متزوجات ولم يأت من أمريكا بالمال الكثير مثله مثل أبيه الذي عاش في أمريكا ست سنوات دون أن يرزق بمال كثير.

وتتحدث عن وصف نعيمه للطبيعة الجميلة في لبنان وتصف السيرة الذاتية لنعيمه بالصدق والصراحة.. ولكننا إذا قارنا بين السيرة الذاتيّة لنعيمة والسيرة الذاتيّة لطه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣)نجد أنّ الأخير لم يتصف بالصراحة التي عرفها نعيمة. و ترى أنّ الدكتور طه حسين أخفى عن القارئ مغامرات حبه في باريس، في حين أنّ نعيمة

عرى ذاته ، و تحدث عن معاناته في كبح عواطفه الجنسيّة. فلقد كان نعيمة صريحاً في وصفه لعواطفه ، وعواطف الآخرين ،فهو يتحدث عن علاقته بامرأة روسيّة اسمها فاريا، يقول نعيمة في سيرته الذاتيّة " **سبعون** ": "**فالوحش في داخلي استفاق ، و راح يزمجر. ولكن زمجرته لم تزعجني ، على قدر ما إزعجتني بلبلة الأفكار والعواطف المصطرعة في رأسي وقلبي** " (٢١) ، و يتابع نعيمة: " **هذه المرأة ما ذنبها إذا هي تعلقت بي تعلق الغارق بحبل النجاة؟** " (٢٢)

وتتصف السيرة الذاتيّة لنعيمة برأي الدكتورة مها فائق العطار بالأسلوب القصصي بالإضافة إلى الصراحة والصدق ، فتقول: " **والأسلوب القصصيّ ، الذي يهتم بالشخصية التي تعد المحورا لرئيسيّ في السيرة ، فيناجيها و يحاورها ، و يحاول تقديمها من الخارج والداخل معاً، معتمداً في ذلك على التحليل النفسيّ** "(٢٣) وترى د. العطار أنّ نعيمه اتصف بالصراحة والصدق في سيرته الذاتية وفي سيرة "**جبران خليل جبران**" التي كتبها نعيمة عام ١٩٣٤ فتقول د. العطار: " **إنّ نعيمه وصف جبران الإنسان بصراحة وصدق وصوّر غرائزه البشريّة وجعله إنساناً سوياً يتحرك على هذه الأرض معتمداً في ذلك على كلمات جبران نفسه، فكان صادقاً في نقله لصورته.**

ولعل الاعتدال في المدح والذم يدخل في مجال الصدق والصراحة في السيرة. وقد كان نعيمه حكيماً في استخدام الإطراء والمدح في سيرة جبران، بل كان منصفاً دائماً، فرفع عنه، كما ذكرنا، هالة التقديس والنبوة، وجعله إ نساناً يعيش بنزواته. ولم يذمه كما ظن النقاد، الذين هاجموه ونعتوه بأنه قصد تجريح جبران، وإظهار نفسه. " (٢٤)

و تتحدث الدكتورة العطار عن الحوار في السيرة الذاتيّة لنعيمة: " **يعد الحوار أساسياً في السيرة ليكشف عن معالم الشخصيات الغامضة ، وليلقي الأضواء على المواقف التي تحتاج إلى ا لحركة، لتعيد إليها الحياة. وضع نعيمة الحوار في الأماكن الضروريّة لإخصاب الواقع** ،" (٢٥)

و تقدم الدكتورة العطار الأمثلة الكثيرة على الحوار في سيرة نعيمة الذاتيّة ، مثل الحوار عن الحرب و ويلاتها. و كذلك من صفات الأسلوب القصصيّ نجوى الذات ، فنعيمة يناجي ذاته ، فهو يقارن بين حياته في أمريكا، وحياته في قريته بسكنتا ، فيرى أنّ المشكلات لا تأتي إلاّ و مفاتيحها معها ، ولكن لقوم يحسنون التفتيش عن تلك المفاتيح، و يحسنون استعمالها ، و إذا أراد الإنسان التخلص من المشكلات فما عليه إلا أنْ يطهر عينيه و يديه و فكره و نيته وقلبه من كلّ ما من شأنه أنْ يحرف الإنسان عن النظام الكامل الشامل.

و من خصائص الأسلوب القصصيّ تصوير البطل نامياً متحركاً ، وكذلك التحليل النفسيّ لشخصية البطل. و تقول الدكتورة العطار في كتاب آخر لها وهو كتاب بعنوان " **السيرة الفنيّة في الأدب العربيّ – حتّى أوائل الثمانينيات** ": " .. **ربما اتضح لنا ما قدّمه التحليل النفسيّ من فوائد قيمة ، لإيضاح الشخصية الإنسانيّة ، و نفحه الروح فيها مرةً أخرى ، لتعيد تمثيل دورها على مسرح الحياة ، بنبضات قلبها و أحاسيسها** " (٢٦)

وتشير الدكتور العطار إلى أنّ مكان أحداث " **سبعون**"هي بسكنتا والناصرة وروسيا وأمريكا وبعد ذلك بسكنتا التي غاب عنها المؤلف قرابة ثلاثين عاماً، أمضى أربعة منها في الناصرة ما بين ١٩٠٢-١٩٠٦ وخمس سنوات في روسيا ما بين ١٩٠٦ إلى١٩١١ وأكثر من عشرين عاماً في أمريكا ما بين ١٩١٢-١٩٣٢ أمضى منها سنة في فرنسا ما بين ١٩١٨-١٩١٩، أمّا الز مان فهو يتدرج من الطفولة إلى بلوغه سن السبعين

الشخصيات بعضها رئيسي ، والأخرى ثانوية وكلها مهمة وضرورية في فهم وتفسير

الأحداث التي جرت مع نعيمه وأسرته. مثلاً خجل نعيمه من امرأة لأنّ يديه أكثر نعومةً من يديها، هي فلاحه تعمل فيداها خشنتان أمّا يداه فناعمتان لأنّه لا يعمل في الأرض.

وطرح نعيمة المسائل الفكريّة والتأملية في سيرته الذاتيّة ، مثل مسائل الخير والشر و والحرب والسلام ، والخيانة والإخلاص ، و والموت والحياة ،فتأمل في البحر في أثناء عودته من أمريكا إلى بيروت، فالبحر الذي يشكل ثلاثة أرباع الكرة الأرضية، هو مجموعة بحار ومحيطات ومتجمد شمالي وجنوبي وبحر أبيض وأحمر وأسود، وتتبخر مياهه وتعود إلى الأرض فإذا بها أمطار وثلوج وأنهار وجداول تروي ما عطش من نبات، وتعود إلى البحر. فنهر النيل والأمازون والمسيسبي والفولغا والفرات من البحر وإليه. فكل قطرة تنفصل من البحر لتعود إليه. وكل جسم جفّ ماؤه، جفّت حياته. فهو دموعنا وشرابنا ولولا الماء لما كان أيّ شيء. فكما أنّ كلّ قطرة من مياه البحر عندما تتبخر ما تلبث أنْ تعود إليه عن طريق الأنهار، كذلك هي أعمال الإنسان تصدر عنه وترتد إليه.

خاتمة :

يعترف نعيمه بتأثره بالأدب الروسي ،وبتأثر الأدباء المهجريين بوجه عام بالآداب الأجنبية . فهو يرى أنّ غاية الإنسان من وجوده المعرفة، وهي معرفة الذات ، معرفة الإنسان لنفسه، فالإنسان عالم تجمعت فيه كلّ العوالم من منظورة وغير منظورة،، وهو أي الإنسان إنْ عرف ما فيه ،عرف كلّ شيء، والمعرفة تؤدي إلى المحبة ، ويؤمن الإنسان بنار جهنم التي يستطيع التخلص منها بالابتعاد عن الشر، وبالقيام بالعمل الصالح ولكنه يعدّل بين الحين والآخر قائمة الشر والخير فما يراه شراً اليوم قد لا يراه شراً غداً. ومن ثم يجب تغليب متطلبات الروح على متطلبات الجسد، وبهذا فهو يلتقي مع الديانة البوذية التي تؤمن بعدم تلبية حاجات الجسد ، ويعد اللذة الجنسية لذة بهيمية.

ويقول نعيمه في مقابلة مع الدكتور عبد الكريم الأشتر **"إنّ احترام أدباء المهجر وكتاب الرابطة القلمية للثقافة الإسلامية أمر لا يحتاج إلى بيان. "** (٢٧) ويرى الدكتور الأشتر أنّ بعض أفكار نعيمة تلتقي مع أفكار المتصوفين المسلمين.

وكان الدكتور إحسان عباس ١٩٢٠ - ٢٠٠٣ قد أشاد بتجربة ميخائيل نعيمة في كتابه " **فن السيرة** " الذي صدر علم ١٩٥٦ ، ووجد د. إحسان عباس أنّ نعيمة حقق نجاحاً ، في حين أخفق العقاد ١٨٨٩- ١٩٦٤ ، فجاء كتاب نعيمة خفاقاً بالحيوية والصراحة و الصدق (٢٨) وبهذا تميز نعيمة عن العقاد.

المصادر والحواشي:

١- نعيمة ، ميخائيل. الأعمال الكاملة. المجلد الأول، بيروت. دار العلم للملايين ، ١٩٧٩ ، ص١٤
٢- المصدر السابق، ص١٨٠
٣- المصدر السابق. ص ١٨٩
٤- المصدر السابق. ص٢١٤
٥- المصدر السابق،ص٢٣٣
٦- المصدر السابق،ص ٢٧١
٧- المصدر السابق، ص ٢٦٠
٨- المصدر السابق،ص ٣٢٩
٩- المصدر السابق، ص ٣٩٨
١٠- المصدر السابق،ص ٤١٤
١١- المصدر السابق، ص ٧٦١- ٧٦٢
١٢- المصدر السابق،ص ٤٤٦
١٣-د. يحيي إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، بيروت دار النهضة العربية ص ٣٠٧
١٤- المصدر السابق، ص ٣٠٨
١٥- المصدر السابق، ص ٣٠٩
١٦- المصدر السابق، ص ٣١٦

١٧- المصدر السابق، ص ٣٥٣
١٨- المصدر السابق، ص ٣٧٩-٣٨٠
١٩-د. مها فائق العطار ، فن السيرة في الأدب العربيّ - حتى أوائل الثمانينيات ،دمشق ، مطبعة الداودي ، ١٩٩٣ ، ص ٤٠
٢٠- المصدر السابق ، ص٦٢
٢١- نعيمة ، ميخائيل ، سبعون ، ص٢١٨
٢٢- المصدر السابق ، ص ٢١٨
٢٣- د. مها فائق العطار ، السيرة الذاتيّة في الأدب العربيّ " ص ١٠٠
٢٤- المصدر السابق ، ص ١٠٢ – ١٠٣
٢٥- المصدر السابق ، ص ١٠٦
٢٦- د. مها فائق العطار،السيرة الفنيّة في الأدب العربيّ- حتى أوائل الثمانينيات، ص٢٣٥
٢٧- د. عبد الكريم الأشتر ، النثر المهجريّ ، جامعة الدول العربيّة ، معهد الدراسات العالية ، ١٩٦١ ، ص٨٥
٢٨- د. إحسان عباس ، فن السيرة ، ط. (٥) بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٨١، ص ١٤٢

❑❑

شفيق الكمالي
في عيون عبد الرحمن منيف

زبير سلطان

حين كتب الشاعر الكبير شفيق الكمالي النشيد الوطني العراقي، كانت صور التاريخ العربي المجيد تنتقل به من عالم العقل إلى إبداع القلم، ليرسم لوحة عربية رومانسية رائعة، تبهر العيون المترقبة نحو فارس البعث القادم من تيه داحس والغبراء إلى مجد اليرموك والقادسية وحطين وتشرين، وتثير في المتخيل ذاكرة مضى عليها الزمان، فتسمو به إلى مواقع الفخر والاعتزاز لماض تليد، سُطرت على صفحاته أمجاد أمة هوى بها الزمان، لتخرجه من واقع عربي رديء أضاع الزمان والمكان، وانهزمت معه الروح، وتدحرج العقل بسببه إلى قاع الذلّ الرهيب.

كانت الصورة تعيد للمتلقي العربي مخزونه التاريخي الجميل، لتنعش به روح الرفض والمقاومة لهذا الواقع التعيس، فينتفض كالفينيق من جديد. وهذا ما حدث فعلاً عبر مقاومة عراقية باسلة أوقفت زحف التتار الجدد عن بقية أقطار الأمة، تلقنه كل يوم درساً عن أصالة أمة، وعقيدة رسختها السماء، وأرض غرق فيها العديد من الغزاة منذ آلاف السنين، مقاومة عاهدت ربها وشعبها أنها ستدحر الغزاة مهما بلغت قوتهم.

فجاء النشيد الوطني العراقي السابق كما كتبه شفيق الكمالي ليعبر عن ذلك المشهد فيقول:

وطن مدّ على الأفق جناحا

وارتدى مجد الحضارات وشاحا

بوركت أرض الفراتين وطن

عبقري المجد عزماً وسماحا

هذه الأرض لهيب وسنا   وشموخ لا تدانيه سماء

جبل يسمو على هام الدنا   وسهول جسدت فينا الإباء

بابل فينا وآشور لنا وبنا التاريخ يخضل ضياء
نحن في الناس جمعنا وحدنا غضبة السيف وحلم الأنبياء
حين أوقدنا رمال العرب ثورةْ
وحملنا راية التحرير فكرةْ
منذ أن لزّ مثنى الخيل مهرةْ
وصلاح الدين غطاها رماحا
وقسماً والقول الأبي وصهيل الخيل عند الطلب
إننا سور مداها الأرحب وهدير الشعب يوم النوب
أورثتنا البيد رايات النبي والسجايا والشموخ اليعربي
فاهزجي جذلاً بلاد العرب نحن أشرقنا فيا شمس اغربي
الجباه السمر بشر ومحبه
وصمود شق للإنسان دربه
أيها القائد للعلياء شعبه
إجعل الآفاق للثورة ساحا

وكأن الكمالي الذي رحل منذ ربع قرن إلى العالم الآخر أخبرته حاسته السادسة أن أرض الرافدين العصية على البغاة والطغاة، ستلتهب ناراً ولهيباً حين تطؤها أقدام الغزاة الطامعين بثرواتها، وتنفجر بركاناً هادراً لتخرج من جوفها أسود الرافدين، ليذيقوا المحتل الغاصب ذل الهوان، ويشعلوا تحت قدميه نار جهنم، فيتركوه بين قتيل وجريح ومنتحر ومرعوب يبحث عن أمان داخل منطقة خضراء محصنة ثم يجد القذائف والصواريخ أحالتها منطقة حمراء تحترق. فيكمل الكمالي النشيد:

يا سرايا البعث يا أسد العرين يا شموخ العز والمجد التليد
ازحفي كالهول للنصر المبين وابعثي في أرضنا عهد الرشيد
نحن جيل البذل فجر الكادحين يا رحاب المجد عدنا من جديد
أمة تبني بعزم لا يلين وشهيد يقتفي خطو شهيد

شعبنا الجبار زهو وانطلاق
وقلاع العز يبنيها الرفاق
دمت للعرب ملاذاً يا عراق
وشموساً تجعل الليل صباحا

الشاعر الكبير شفيق الكمالي الأمين العام للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب الأسبق، الذي حمل قيثارته ما بين سورية والعراق، يرتل على أنغامها مزامير الوحدة العربية التي طال غيابها، حتى غدت في أعداد المفقودين الذين لا يعرف مصيرهم هل هم أحياء أم أموات؟ إنما كل ما دون عنها في سجلات التاريخ أنها غير معروفة الإقامة ومجهولة المصير، كل ما عرف عنها أنها ظهرت لأول مرة منذ أربعة عشر قرناً، عاشت بضعة قرون لا تزيد عن أصابع اليد، إن لم يكن أقل، ثم اختفت عن أنظار عشاقها وطلابها الذين لم يفقدوا الأمل من عودتها، ومن بينهم شفيق الكمالي الذي حمل مزماره باحثاً عنها، والذي تفاعل كثيراً بإيجادها إلى أن توارى تحت التراب.

ولد شفيق الكمالي عام ١٩٣٠ في مدينة البوكمال، التي تنام على الطرف الشرقي الجنوبي من بادية الشام، فراشها يمتد على طرف الحدود، وتتقاسم مع توأمها مدينة القائم العراقية مخدة واحدة على ضفتي الفرات، مدينة غريبة منذ ولادتها في السنوات الأخيرة من النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بناها ساكنوها الأوائل على أنهم في أرض الرافدين، فإذا بهم على الجانب الثاني من الحدود بقوة الخارج الذي فرض التجزئة ونفذ سايكس بيكو دون الأخذ برأي أصحاب الأرض، فقانون الغابة لا يمنح الضعفاء رأياً.

من رحم مدينة جذورها يمتد إلى جميع مدن الفرات من الرمادي إلى البصرة ولد الكمالي وترعرع، فتأثر هو ومدينته بما يحدث في القطرين من هزات نضالية وسياسية واقتصادية، على الرغم من بعدها الجغرافي عن العاصمتين، ومن الإهمال الإعلامي والإداري. صحت يوماً على أول دخول إنكليزي وعسكري في أوائل عام ١٩١٩، يخترقها ويلحقها مع محافظتها بالاحتلال البريطاني للعراق، فشهدت أرضها سقوط أول شهيد لهذا الاختراق، وتفجرت أرضها ثورات ومعارك طاحنة ضد المحتل الإنكليزي، التي استمرت إلى أن رفرف عليها العلم العربي في أيار ١٩٢٠، فأقامت احتفالاً مهيباً بجلاء الإنكليز عنها بقوة الثورة دون منة أو قرار دولي.

ولم يسعد المستعمر الفرنسي يوماً منذ أن دخلها في عام ١٩٢١، فكانت أرضها تفجر ثورة تعقبها ثورة، وحركة شعبية مناهضة لوجودها تتلوها حركة، وكان للبوكمال شرف السبق برفع العلم السوري على ثكناتها ومبانيها الحكومية قبل عام من جلاء الفرنسيين عن سورية، حين ثارت المدينة مع كوكبة من الضباط العرب السوريين، وطردت القوة الفرنسية المحتلة، استولت على معسكراتها وعتادها، ولم تستطع القوات الفرنسية أن تعود إليها. ومع الأسف أن كتاب التاريخ أغفلوا ذلك، بل دونها الفرنسيون والإنكليز ونزر يسير من الكتاب والباحثين العرب في سورية والعراق.

في هذا المناخ المفعم بالروح الوطنية والقومية تربى الكمالي وبدأت أولى مخزوناته الفكرية، وحيث تعلم أن الأمة العربية واحدة، وأن العزة والكرامة تأتي عبر النضال والصبر والمعاناة، من أجل تلك المبادئ كرس حياته منذ صباه وشبابه، وحتى يوم تولى أرفع

المناصب الوزارية والثقافية والإعلامية، كانت حياته كلها نضال وشقاء وصبر وكفاح وعمل دؤوب من أجل قضايا أمته العربية الكبرى.

ونترك الحديث عن ظروف ولادته وأثر المكان والزمان على مكونات شفيق الكمالي الفكرية والسلوكية للكاتب الكبير عبد الرحمن منيف الذي كتب: (قدر لشفيق الكمالي أن يولد في تلك الفترة النيرة الحزينة، الفترة التي وقعت فيها أحداث كثيرة تتطلب التسجيل، لقد ولد في فترة مناهضة الاستعمار، في زمن المخاضات الكبرى، حيث أقطار المشرق العربي تحشد قواها، وتجمع نفسها، لنزال أخير وكبير ومن أجل انتزاع حريتها، وتحقيق استقلالها، وكان الانتداب بمشقاته قد استنفد القسم الأكبر من قواه في عمليات الترويض والتهجين، لكن النتائج التي توصل إليها كانت هزيلة، مما حفز الجميع على الانخراط بالسياسة، لذلك فإن شفيق مثل أبناء جيله ما أن فتح عينيه على هذه الأرض حيث اصطدمتا بالدوي والأشلاء، وامتلأت ذاكرته بقصص الضحايا التي زرعت أرض الشمال الشرقي بجثثهم، وهكذا امتزجت الحروف التي تعلمها بدوي الأناشيد ووجد نفسه، وهو في طريقه ذاهباً أو عائداً من المدرسة، ممتزجاً بالجموع التي أدركت بغريزتها ما تريد وما يجب أن تفعل.

أما أن يولد شفيق على ضفاف الفرات، ولأن الفرات ليس كغيره من الأنهار، أي مجرد مياه تروي الأرض وتسقي البشر، إنما هو شريان الحياة والذاكرة، إذ يحمل قصص الأولين، وحداء العائدين من السفر أو الذاهبين إليه، ومعهم الخيرات والألوان والغلال، لذلك فإن المدينة وأهلها في حالة الترقب والانتظار وبكثير من الأمل الذي لا يخلو من خوف لما ستسفر عنه هذه الرحلات من نتائج. لهذا فإن المدينة التي ولد فيها شفيق أضافت إليه الكثير، وربطته بعلاقات تمتد من مياه النهر صعوداً وهبوطاً، فالبوكمال مثلما كانت محطة في الطريق إلى حلب ثم إلى دمشق كانت محطة تتريث فيها القوافل وهي تقطع الصحراء في طريقها إلى بغداد ثم إلى الأمكنة الأخرى).

بدا تأثر شفيق الكمالي بالحراك القومي والوطني الجاري في محيطه الجغرافي الاجتماعي منذ نعومة أظفاره، وهذا ما نراه واضحاً في معظم قصائده الشعرية وتوجهاته السياسية، فقد كان للفورة الوطنية في مدينته الصغيرة، التي بلغت أوجها حين كان عمره ست سنوات، هذا التأثير والذي جاء من تعايشه اليومي مع بعض أقاربه ممن حملوا راية النضال المستمر ضد الفرنسي، فكان ابنا عمه المحامي عبد القادر قدوري وأخوه نوري قدوري ضمن قادة الحزب الوطني وتنظيمه المسلح القمصان السوداء التي تشكلت في مدينته عام ١٩٣٦، فكان يسمع منهما ومن زوار بيته الكلمات الوطنية والحرية والاستقلال ومناهضة الاستعمار ووحشية المستعمر، كلمات طبعت في قلبه وذاكرته، ترجمت إلى قصائد وأناشيد بعد ذلك في دواوينه الشعرية وفي الدوريات العربية والدولية، وفي هذا المناخ تعاظم لديه الحس القومي والوطني ومناهضة الاستعمار والتجزئة، وهذا ما تجلى خلال مشاركاته الميدانية، وممارساته للنضال القومي والوطني في سن مبكرة، فعرفته سجون الطغاة وقضاتهم ومحاكمهم، ومن أجل حلمه القومي صدرت بحقه ثلاثة أحكام بعقوبة الإعدام غيابيا.

كانت مدينته الصغيرة آنذاك فقيرة من مدارسها المتوسطة والعليا لهذا فما أن أنهى دراسته الابتدائية حتى توجه إلى حلب لإكمال الدراسة، ثم انتقل إلى بغداد للدراسة الثانوية والجامعية. وعلى الرغم من جذوره العائلية في بغداد، حيث كان جده سيد قدوري أحد تجار بغداد المعروفين ومن رجالاتها المعدودين، ومن العائلات المشهورة التي تنتمي إلى آل البيت، لم يغير لديه انتماؤه إلى بلدته الصغيرة التي أحبها حباً شديداً، هذا الحب حمله على أن يترك كنيته الأصلية

لصالحها، ويتكنى بكنيتها، فبدلاً من سيد شفيق سيد عبد الجبار سيد قدوري أصبح شفيق الكمالي نسبة إلى مدينة البوكمال، وقد يكون متأثراً بأخيه عبد اللطيف الذي سبقه بسنوات عدة للدراسة في بغداد وغير كنيته أيضاً إلى الكمالي، لكن مع الأسف بلدته لم تبادله كما بادلها فلا تجد شارعاً أو ساحة أطلق عليها اسم الشاعر الكبير شفيق الكمالي.

ويصف الأديب الكبير عبد الرحمن منيف أسباب تعلق أبناء البوكمال بمدينتهم، وعن تغيير شفيق لكنيته قائلاً: (لأن البوكمال بلدة صغيرة محدودة الإمكانيات على الفرات، فقد كانت أغلب الأحيان محطة لأبنائها وللعابرين، إذ كثيراً ما غادرها أبناؤها إلى الداخل بحثاً عن العمل أو الدراسة، ومع طول الغياب وامتداد الأسباب، فقد بقوا أوفياء لها يزورونها بين آونة وأخرى، أو كلما استبد بهم الحنين كما لا يكفون عن ذكرها والتغني بأيامها ولياليها، ويروق لعدد غير قليل من أبنائها أن يتخذوها كنية يعرفون بها أينما كانوا، وإلى أي مكان ذهبوا، وكان من هؤلاء شفيق الكمالي).

كان معظم أبناء عمومته الذين احتلوا مواقع اجتماعية اقتصادية متميزة في بغداد، كما كان يعيش فيها أخوه وأخوة أبيه، هذا ما ينفي الغربة عنه عملياً إن وجدت، لكننا وجدنا حنينه لسورية وإلى بلدته بقي متجذراً في وجدانه وعقله، وقد أشار لهذا الحنين في العديد من قصائده الشعرية، فنجده يقول في هموم مروان وحبيبته الفارعة:

ورحلت.. تركت القلب لديها
أحمل زاد الترحال كسيراً
أبحث عن ورق النسيان
قطعت البيد
متاهات البيد دياري
حولي.. ترقص غيلان الصحراء
ركضت
ولكن شيوخ البدو أعادوني
عصبوا عيني
سخروا مني
ضحكوا
ألقوا بي في الجب وساروا
خاضوا في الرمل ووجه الخيل إلى صنعا
وأنا في البئر أنادي
يا أهل البيد
غريب
يبحث عن مأوى للقلب
أعينوه
لكن الركب مضت بهم الخيل
وما ردّوا
رحلوا...

يعتبر عبد الرحمن منيف أن شفيق رغم حنينه الخاص لمدينته البوكمال التي عاشت في وجدانه وداخل مشاعره، فإنه أخلص لبغداد ولتاريخها ولحراكها السياسي والفكري، وأعطى بغداد أقصى ما يملك من قدرات فكرية وروحية وجسدية. فقال: (شفيق الكمالي بعد أن أنهى دراسته الأولى في البوكمال وحلب، ولوجود أقرباء مباشرين له في بغداد، قرر أن ييمم نحو هذه المدينة، التي سوف يرتبط بها منذ ذلك الوقت وإلى لحظة النهاية، ويصبح جزءاً من وجودها ونسيجها، بل يصبح واحداً من ظرفائها المميزين، وقدم من أجلها أهم ما يملك).

انتسب شفيق الكمالي بعد إنهاء دراسته الثانوية إلى كلية الآداب التي تتوافق مع مواهبه ورغباته، فقد قرض الشعر مبكراً، وكان يلقي القصائد في احتفالات الطلبة والمناسبات، وإلى جانب الشعر كان شفيق يملك موهبة الرسم، فوجد في الكلية ما يرغب دراسة الأدب العربي وصقل موهبته الشعرية كما وجد في داخل الكلية مرسماً يمنحه الفرصة في رسم ما يريد من لوحات فنية.

برزت شخصية شفيق الكمالي القيادية

والشعرية خاصة في الحفلات والمهرجانات التي كانت تقام في الكلية فقد كان شفيق محور تلك المهرجانات والقطب المركزي الذي يلتف حوله الطلبة بما يقدم من قصائد شعرية تلامس أرواحهم ومشاعرهم، وكان كثيراً ما يصحب قصائده العديد من النكات الظريفة التي تلاقي الترحيب والتصفيق من الحضور، وأترك عبد الرحمن منيف ليحدثنا عن هذه المرحلة فكتب: (أما في مباريات الشعر، على أي مستوى كانت فإن لشفيق حضوراً لافتاً مميزاً، سواء ما كان ينظمه بنفسه أو ما يحفظه للآخرين، ولذلك كان أحد فرسان كلية الآداب في هذا المجال، ولأن الفترة السياسية كانت مليئة بالصراع والأحداث، وكان الشعر أبرز ساحات التحدي، إذ إن القصيدة الأكثر تعبيراً عن موقف، والتي يسهل حفظها أيضاً، ويحسن أن تتضمن بعض الشتائم، فهي الأكثر قوة وبالتالي انتشاراً، حين تترافق مع إلقاء جيد وفي توقيت مناسب.

كان لشفيق بجسده الطويل، الأقرب إلى الامتلاء، وبذلك التمكن من الإلقاء، حيث يشتعل جسده كله وهو يلقي، ولأن هناك جمهوراً مستعداً للتصفيق ويطلب الإعادة، فكثيراً ما يتحول شفيق إلى نجم، وكان يؤكد ذلك أكثر من خلال النكات التي يحفظها، أو التي تظهر عفو اللحظة، بحيث يحمل خصومه السياسيين على الضحك أو الدخول في معارك، بعد التعبئة التي أوجدها الشعر أولاً، ثم جاءت النكات أو الضحكات الصاخبة لكي تعلن فوزاً من نوع ما، ولو لفترة محدودة).

لم يكن انتساب شفيق الكمالي إلى حزب البعث العربي الاشتراكي غريباً في البدايات الأولى لانتشار تنظيم الحزب في العراق، بسبب ما أشرنا من قبل إلى تأثره بالحراك القومي والوطني في مدينته البوكمال والقطر العربي السوري منذ كان طفلاً. ويذكره الأستاذ فايز إسماعيل في كتابه البدايات من بين النخبة الأولى في العراق التي انتسبت للحزب في نهاية الأربعينات. فقد غير هذا الانتساب مجرى حياته، فأعطى قدراته الفكرية والجسدية بغية تحقيق الحلم القومي العربي بوحدة الأمة العربية، حتى طغى النضال القومي على كل أشعاره ومشاعره، وهذا ما نراه في قصيدة شعرية كتبها عام ١٩٥٣ يغلب عليها العامل القومي على العامل الذاتي حين يرفض طلب حبيبته أن يترك نضاله القومي لصالحها، وأن يغلب العاطفة على المبدأ فيقول:

دعيني لم أزل سمراء في روحي فتىً حرا

أذيب الخافق المخنوق من إيذائهم شعرا

شواظاً ماحقاً يهوي على أجسادهم جمرا

وإعصاراً يذرّ الزيف عن دنياهمُ ذرّا

* * *

دعيني لست مثل البعض محكوماً لأوهامي

يرون المجد للخزي في نهدٍ وفي جام

أنا من رنة الأصفاد إيحائي وإلهامي

أنا للثورة العرباء قد هددت أنغامي

زئيراً ثائر الأنغام جلجال الصدى دامي

* * *

غداً سمراء إن عادت كما كانت فلسطين

ورفت راية الثورات وأجتث الصهاينين

وسارت نحو فجر البعث للنصر الملايين

* * *

سافني خافقي شعراً وأفني مهجتي غزلاً

ويبين عبد الرحمن منيف أن سبب انغماس شفيق في العمل السياسي على حساب إبداعاته الشعرية والفنية يعود للبيئة التي عاش بها وللمناخ السياسي السائد آنذاك، وأن انغماسه الكلي في العمل الحزبي والسياسي أثر على إبداعاته التي لو أعطاها ما أعطى للسياسة لكان في مقدمة شعراء العرب وفنانيهم فكتب عبد الرحمن منيف حول ذلك: (إن من يدرس سيرة شفيق الكمالي الآن يكتشف دون صعوبة أنه أقرب إلى الفنان بفكره وسلوكه وبالمناخات والعلاقات التي يحب ويهوى، لكن الفرات ذلك النهر الذي كان دوماً طريقاً للتجارة والثقافة، والسياسة أيضاً، لا يترك أحداً من بنيه بعيداً، وهكذا تغلب مهنة غيرها، وهكذا لا يتيح لأي إنسان أن ينفرج ويراقب دون أن ينغمس في هذه الأجواء.

الغرض الأساسي الذي يتوصل إليه كل من يعرف شفيق أنه فنان، أو هكذا يجب أن يكون، خاصة وأنه يحب الشعر وينظمه ويغني قسماً منه، أما الأغاني الشعبية، أغاني النهر والبادية وليالي السمر، فيعرف القسم الكبير منها وكيف تغني في هذه المنطقة والمنطقة الأخرى، وفي ليالي الأنس ومع عدد من الأصدقاء المختارين، يعرف كيف يقود جوقة موسيقية سواء بالمشاركة أم بالتحريض.

الرسم أيضاً، لو أعطى هذا المجال ما يستحق من الوقت والعناية، وعلى أيدي أساتذة معلمين لأجاد، حتى القليل الذي تركه من التخطيطات، أو على أطراف الكتب ودواوين الشعر، ثم تلك التي حاول أن يزين بها الأعمال الشعرية التي كتبها، يمكن لهذه ولغيرها لو جمعت أن تعبر بمقدار ما عما يمتلك من موهبة في التصوير، لكن الانشغالات الكثيرة وأغلبها غير جدي، ثم تلك الروح البوهيمية المميزة له في النظرة والسلوك جعلت من كل ذلك هامشاً ثانوياً لم يحرص هو عليه، فكيف بنظرة الآخرين أو بموقفهم؟)

أخذ العمل السياسي من شفيق الكمالي كل وقته وطاقاته وجهده كما أشار إلى ذلك عبد الرحمن منيف، فتعرض خلال دراسته الثانوية إلى الفصل من المدرسة لنشاطاته السياسية المعادية للسلطة، ولرفضه أن يمدح الأسرة المالكة، حين طلبت منه الإدارة أن يكتب قصيدة للملك وللنظام بمناسبة رسمية كما كتب حسن العلوي في مجلة المجلة اللندنية عام ١٩٩١، وتعرض بسبب نشاطاته السياسية لملاحقات عدة من قبل السلطات العراقية المتعاقبة، ما أدى به إلى أن يلجأ إلى سورية كل مرة يصدر بحقه أحكام ومنها الإعدام، كما أن مناصبه القيادية في الحزب والعمل السري، كانت على حساب إنتاجه الأدبي والفني، وغيابه عن كثير من المهرجانات الأدبية ما جعله مجهولاً كشاعر وفنان في الشارع الأدبي العربي عدا العراق، وحتى بعد أن تم تعيينه في مناصب وزارية، وزيراً للثقافة عام ١٩٦٣ ثم وزيراً للشباب والإعلام بعد عام ١٩٦٨ لم يتح له الوقت الكافي أن يولي مواهبه الأدبية والفنية الوقت المطلوب رغم أنه كان وراء صناعة مهرجان المربد الشهير في العراق، كتب عبد الرحمن منيف عن أثر العمل السياسي على إنتاجه الأدبي والفني قائلاً: (إن المرحلة التاريخية التي عاشها، وتنقسم إلى قسمين، الأولى في المعارضة والأخرى في السلطة، لم تترك فرصة للتفكير وإعادة النظر من أجل اختيار الأولويات، وأن يكون في المكان المناسب، فالفترة الأولى كانت من القسوة بكل معنى الكلمة، من الأصدقاء ومن الأعداء معاً. فمتطلبات الأصدقاء كثيرة ومتلاحقة ومن نمط واحد، كما لا تميز بين واحد وآخر، أن الواجب وبمعناه الحرفي يطبق على الجميع بالقسوة والصرامة نفسها، وبعض الأحيان بمبالغة إزاء الأشخاص الذين يبدون أنهم مختلفون عن الآخرين. أما الأعداء ومن

كل الشعارات اليومية المليئة بالتحدي والمزايدة، فلا يتركون فرصة لحوار أو مجال لمساحات رمادية، يمكن أن يلتقي عليها اثنان لقول قصيدة أو لغناء أبو ذية أو بستة، وهكذا يجد الإنسان نفسه في طاحونة سوداء تهرس القمح بالشعير وبالزوان، بحيث لا تخرج في النتيجة سوى الشتائم، وبعدها الفراغ والندم.

لو أن شفيق تفرغ لنفسه ولهوايته ولو أن التنظيم الذي استبعده فترة طويلة، أطلق سراحه، وفرغه لما يريد، ولما يهوى، لأخذت حياته سيرة ثانية، ولربما أنتج مقداراً من الشعر واللوحات أصبحت له عنواناً وتراثاً).

كانت المناصب الوزارية عبئاً ثقيلاً عليه، لأنها قيدت علاقاته وتحركاته وإبداعاته الأدبية، فهو يحب الجميع دون النظر إلى اتجاهاتهم السياسية والفكرية، وكان لطيفاً مع خصومه، وفياً لأصدقائه، إلا أنه شعر أن هناك في المناصب شيئاً جديداً، فبعض الذين كانوا في عداد رفاقه وأحبائه، إذا به يشعر أنهم دخلوا دائرة الخصوم بسبب الحسد والغيرة أو التنافس على كراسي السلطة، فيتحول الصديق إلى خصم في يوم وليلة، يتربص به الدوائر، ويحصي الأنفاس، ويترصد الأخطاء، لينقض عليه، ويحطمه، وليس غريباً أن يكون الشعار بين الزملاء والرفاق (قم لأجلس مكانك) بسبب أو بدون سبب، فظهرت المؤامرات والدسائس بين أصدقاء الأمس، ففي السلطة إغراء لا يمكن مقاومته، فيصبح الغدر والوقيعة بالصديق والرفيق سمة العلاقات النفعية الأنانية بين أحبة الأمس.

ويتساءل هنا عبد الرحمن منيف عن المنصب الوزاري الذي تقلده شفيق الكمالي هل هو نقمة أم نعمة؟ فكتب: (حين أريد تكريمه سمي وزيراً، ولا يعرف منصب هكذا هل يعتبر في بلادنا تكريماً أو عقوبة؟ ولا يعرف من يصل إليه من يرضي؟ ومن يغضب؟ أو من سيرضى عنه أو من سيغضب عليه؟ وهكذا يجب في كل الحالات أن يدفع الثمن من أعصابه وصحته وربما حياته.

أتذكر شفيق مسؤولاً مرتين الأولى حين أصبح وزيراً للثقافة في بداية ١٩٦٣، ولم يكن ناجحاً، أما الثانية فحين أصبح رئيساً لاتحاد الكتاب العرب، ورئيساً لمجلة "آفاق عربية" أواسط السبعينيات، ومن خلال هذين المنصبين، وباعتباره فناناً بالدرجة الأولى ترك مكاسب، لا يعرف إن كانت كثيرة أو قليلة للكتاب، وترك بصماته واضحة على المجلة التي أسسها).

ولعبت الشهرة والمنصب دورهما في إنهاء حياة هذا الشاعر الكبير، فحين اعتلى المنصب سخر كل جهوده نحو هدفين، وكان يسعى لتحقيقهما، الأول سياسي وهو بناء دولة الوحدة العربية التي ناضل من أجلها ودفع الكثير من أجلها، والثاني بناء ملتقى أدبي كبير لشعراء العرب يبني ثقافة عربية أصيلة، ويعيد للشعر العربي مكانته، فعمل على بعث سوق عكاظ الأسطوري من جديد في بغداد، فكان يعتبره واجباً مقدساً لأنه يتولى وزارة الإعلام التي تؤهله للقيام بذلك، إضافة إلى مناصبه الحزبية، فأحدث مهرجان المربد الذي استمر حتى بعد تخليه عن منصبه ووفاته.

من أجل الوحدة العربية اتجهت روحه نحو الشام التي عشقها كما عشق بلاد الرافدين، فأراد تحقيق وحدة القطرين الشقيقين، حيث تتوفر كل العوامل السياسية والاقتصادية والثقافية لإقامتها، فكانت زيارته الأولى عام ١٩٦٩ لدمشق كمسؤول لا كلاجئ كما كان يأتيها في السابق، وفشلت المحاولة الأولى، ثم كررها ثانية عام ١٩٧٣ حين رافق القوات العراقية في حرب تشرين التحررية وحاول بناء جسور الوحدة بين الطرفين ففشلت الثانية، ثم جاءت الثالثة عام ١٩٧٨ حين لاح أمل العودة جلياً هذه المرة، فغرد بأجمل قصائده الشعرية طرباً للوحدة العربية بين القطرين حين قال:

قبلت مروان في عينيك والحكما

وصغت فيك تباريح الهوى نغما

ندية من شواطئ دجلة لجمي

مستشرفات سهول الشام والأكما

خيل المثنى جُموح في مفارقها

من عرس ذي قار حتى اليوم ما شكما

تسابق الريح لو تسطيع منفلتاً

من القوادم طارت نحوها قدما

يا شام ليس الذي يأتيك مؤتزراً

بالحب مثل الذي يأتيك مغتنما

شتان بين خضم هادر لجب

يُعطي وبين غدير يرتجي ديما

وبين طالب قرب واهب دمه

مهراً وبين الذي أزجى الكلام.. وما

يا شام طال النوى حتى تهيمني

كون من الشوق ضار في الحشا احتدما

حملت غيم حنين مسكر بدمي

حتى إذا مرّ فوق الغوطتين همى

"لا يعرف الشوق إلاّ من يكابده"

ولا الصبابة إلا من بها اضطرما

ولا مكان لإكمال القصيدة في هذه المقالة لطولها، رغم جماليتها، واعتبرها العديد من الأدباء من عيون الشعر العربي المعاصر، لما حملته من مشاعر صادقة وعاطفة قومية عالية الحس والجمال، وكان لانتكاسة هذا المشروع الوحدوي الأثر البالغ على حياته، التي ختمت في تعذيب لا يطاق في السجون، وتعذيب ولده يعرب أمام عينيه في السجن نفسه، ومات شفيق بعد أيام قليلة من خروجه من السجن، وقيل يومها أن سم الثاليوم قد دس له في السجن. وقد كتب سعد البزاز رئيس تحرير جريدة الثورة العراقية سابقاً عن أسباب إبعاد شفيق الكمالي عن مناصبه ثم اعتقاله ونهايته المأساوية: (هو أحد القادة التاريخيين في العراق، وكان قد تعرض للسجن والتعذيب مرات عدة، قبل وصول البعث إلى السلطة سنة ١٩٦٨، وأصبح يومها عضواً في أعلى قيادتين للحزب مما يعرف بالقيادتين القومية والقطرية، ثم تولى أكثر من حقيبة وزراية، وكان قبل ذلك وبعده يستمد مكانته الاجتماعية والثقافية من كونه شاعراً اتسم شعره بالهيمان العاطفي والقومي، عدا عن مساعيه آنذاك لتجمع المثقفين والأدباء وإشاعة روح الحوار والتسامح بين مختلف أطيافهم السياسية، حين كان من الممكن أواخر الستينات وبدايات السبعينات إقامة مثل هذا التفاعل بين مثقفين ذوي انتماءات سياسية متباينة، وحظي الرجل باحترام لم يكن ممنوحاً لأترابه في قيادة الحزب والدولة، مما أثار حفيظة البعض.. الذين بدؤوا الصعود لاحتلال أعلى المواقع في السلطة، فوجدوا الكمالي بات مركز استقطاب، وتوافر على واحدة من أهم ما كانوا يحتفظون عليه، وهو المكانة الاجتماعية وقبول الآخرين له واحترام المثقفين وأصحاب الرأي له، وهي عناصر كانت كافية لإثارة الرئيس..).

وكأن شفيق الكمالي تنبأ عن نهايته المأساوية الحزينة قبل خمسة عشر عاماً، حين قال في قصيدته هموم مروان وحبيبته الفارعة:

أفنيت الأشعار أغني مجد عشيرتنا

يا أحبابي..

هدر الأعداء دمي

ودمي دمكم
أنتم أهلي
فأعينوني
يا أحبائي..
من منكم يحمل عني هم مهلهل من
من يترع كأسي
من يمسح قيح الحلق النابت في لحمي
من ينفض عن وجهي
أكداس الحزن.

ختمت حياة هذا الشاعر الكبير بمأساة كبيرة، حين مات مقهوراً مسموماً من قبل أقرب الناس إليه كما كان يعتقد، عاش معهم السراء والضراء، قاسمهم غرف السجون كما قاسمهم النصر، وتبادل معهم الأحلام القومية سنين طويلة، وأن إمكانية تحقيق الحلم العربي الذي راودهم سنين طويلة يمكن أن يصبح واقعاً.

خاتمة كانت حتماً لم تراود ذاكرة شفيق الكمالي ولا من عرف شخصيته وسلوكه الذي أحب الجميع دون النظر إن كان يتوافق معه أو يختلف معه. خاتمة تنبأ عنها عبد الرحمن منيف قبل سنوات فكتب يقول: (إنني أنظر إلى حياة هذا الإنسان المميز نظرة رومانسية، ولا تخلو من مكر الروائي. فهذا الإنسان الذي ولد في أدق الأوقات والأمكنة وشهد الكثير، كان يمتلك من المواهب والحماقات مقداراً غير قليل، وعرف الكثير أيضاً، لو قدر لهذه الحياة أن تكون على حقيقتها، بكل ما حملت من متاعب ومسرات وأحلام وخيبات، وما حملت من أسرار أيضاً، لبدت رواية قائمة، وربما خيالية، وربما من الأحسن أن لا تدون) بهذه الكلمات نختتم حديثنا عن شفيق الكمالي، ونتمنى أن يأتي اليوم الذي يرفع فيه الحجاب عن شعر وفن وأدب شفيق الكمالي، ونرجو أن لا يكون بعيداً.

مصادر البحث:

- عبد الرحمن منيف ـ شفيق الكمالي المسافر العائد
- سعد البزاز ـ www.saadbazz.com
- شفيق الكمالي ـ ديوان رحيل الأمطار ـ بغداد ـ مطبعة رمزي ـ ١٩٧٢.
- شفيق الكمالي ـ هموم مروان وحبيبته الفارعة ـ بيروت ـ دار الآداب ـ ١٩٧٤.
- شفيق الكمالي ـ تنهدات الأمير العربي ـ بيروت ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ ١٧٥.
- جان ألكسان ـ شفيق الكمالي ورحلة العطاء والمكابدة ـ مجلة الكاتب العربي ـ العدد الثاني عشر ـ ١٩٨٥.

□□